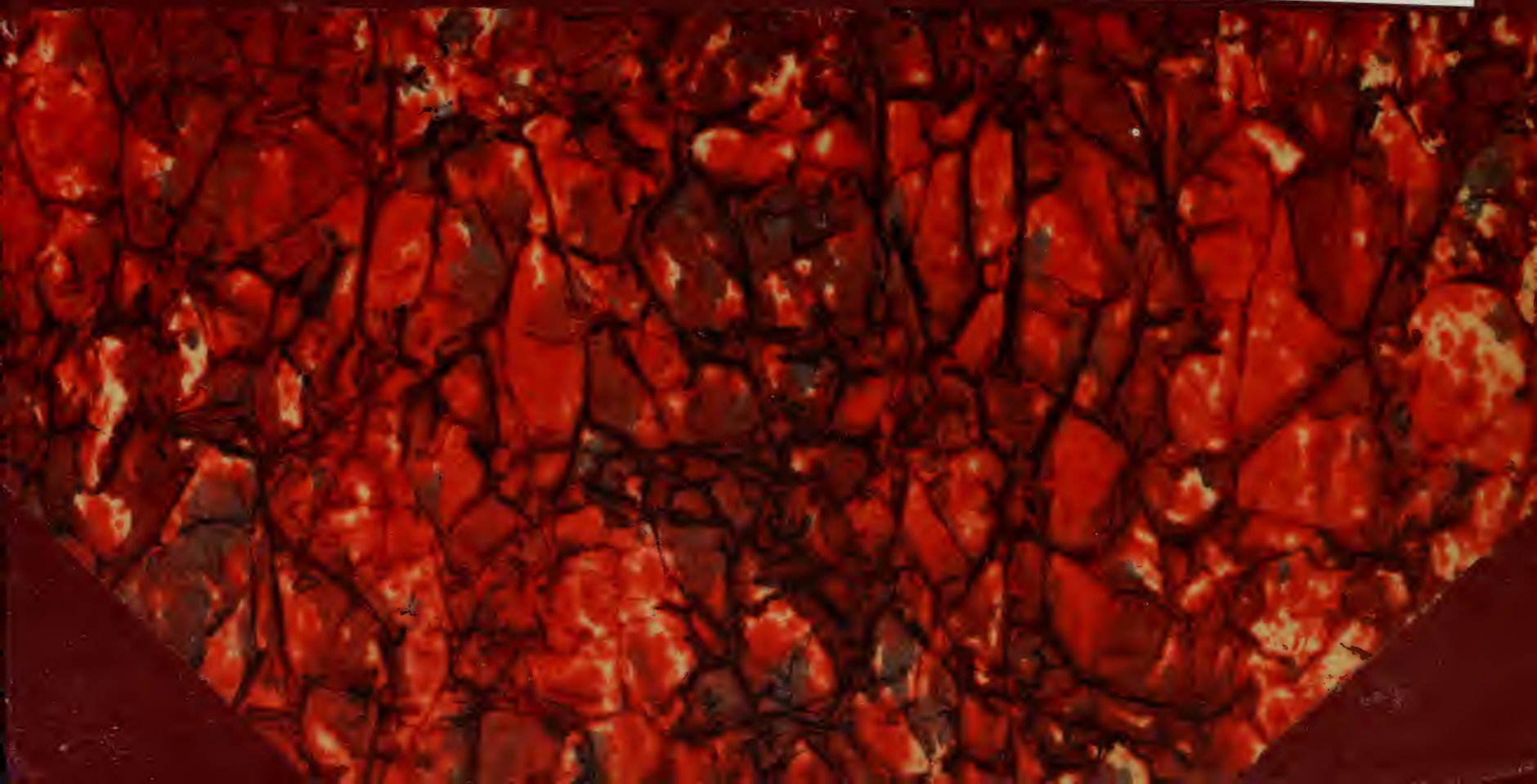
3 1761 06630908 9



EX LIBRIS PETROLINI

143

Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
from the Estate
of
PROFESSOR BEATRICE
M. CORRIGAN

A 2.18

MOSAICO

MOSAICO

SAGGI DIVERSI

DI

CRITICA DRAMMATICA

DI

GIACINTO BATTAGLIA *

MILANO
TIPOGRAFIA DI VINCENZO GUGLIELMINI
1845.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/mosaicosaggidive00batt

L'AUTORE

AGLI ARTISTI

COMPONENTI LA COMPAGNIA DRAMMATICA LOMBARDA

ADDETTA

AL SERVIZIO DEL TEATRO RE

IN MILANO.

brief
PN
0069919

Per due principali ragioni mi piace dedicare questi miei Saggi *agli artisti componenti la nuova* Compagnia Drammatica Lombarda: *la prima, perchè valgano come segno di quella simpatia di idee e di desideri che deve guidare i diversi ma comuni nostri studi intesi a recare qualche vantaggio al Teatro drammatico italiano* (*); *la seconda, perchè facendo io manifesto, nell'insieme di questi pochi scritti, i principali miei pensamenti in fatto di critica drammatica, gli artisti cui mi pregio offerirli, possano preventivamente formarsi un concetto delle tendenze del mio gusto, e presupporre di qual valore sarà per essere la mia partecipa-*

(*) Veggasi il Programma riguardante la formazione del Repertorio da destinarsi alla *Compagnia Drammatica Lombarda addetta al servizio del Teatro Re in Milano.*

zione all' opera di chi dovrà presiedere e dare indirizzo alle loro nobili fatiche.

Ne' miei imperfettissimi studi su Shakespeare e nei confronti che vi si fanno tra gli alti concepimenti di questo gran padre del dramma moderno e le più lodate opere d' un sommo rappresentante della tragedia classica, è con sufficiente libertà dimostrato fino a quale punto io ammiri la vera potenza del genio drammatico, indipendentemente dalle sue applicazioni al teatro; nel discorso che chiude il volume, espongo quali norme, a mio giudizio, devono guidare per ora nell' Italia nostra i più arditi tentativi dell' arte subordinata alle leggi della scena, ad impedire che per troppa foga di trionfo non le falliscano le possibili vittorie. Ho voluto chiarirmi su questi due punti principali, perchè non siavi chi mi accusi di contraddizione nelle opinioni che ho svolte in varie scritture, accozzate senz' altro legame tranne due fondamentali principii: Amore a un giusto progresso; temperanza negli sforzi per promoverlo.

L' AUTORE.

Milano, 25 maggio 1845.

STUDII DI CRITICA DRAMMATICA

I

SHAKESPEARE. (1)

« Les secours que l'Angleterre devra a
» Shakespeare dans la direction nouvelle
» qui se manifeste sur son Theâtre comme
» dans les autres genres de sa littérature,
» elle ne sera pas seule a les recevoir. Dans
» la secousse littéraire qui l'agite, l'Europe
» tourne ses yeux vers Shakespeare. »

GUIZOT, *Vie de Shakespeare.*

Chi pigliasse ad indagare diligentemente le cagioni per le quali la lettura e lo studio dei drammi di Shakespeare non poterono mai diventare popolari in Italia, e perchè tutte le traduzioni di questo autore, benchè più o meno felicemente tentate fra noi (2), non riuscirono a buon fine, verrebbe tratto dalla natura stessa del suo soggetto ad esaminare l' indole speciale del gusto letterario italiano, ed a far chiaro come esso ne' suoi giudizi tenda comunemente a tener conto principale della forma a scapito di quella importanza primaria che vuol darsi allo spirito o, per dir meglio, all'intima essenza delle poetiche creazioni. Parecchi de' nostri eruditi, e coloro in ispecie i quali hanno stimato poco men che dovere di coscienza opporsi con isforzi affannosi all'invasione del così detto *genio boreale*, da essi dipinto coi più falsi colori, e rappresentato come una specie di spauracchio da bamboli, hanno siffattamente esagerata l'importanza di questa forma, hanno tanto gridato per far persuasi gli altri, come nella piccolezza delle loro menti

(1) *Shakespeare* si firmava *Shakspear*; la prima ortografia è stata adottata: si trova spesse volte anche *Shakspear*.

(2) Veggasi nell' Appendice a questo *Studio* la NOTA *sui traduttori italiani di Shakespeare.*

erano persuasi eglino stessi, che i sommi pregi dei capolavori dell'italiana letteratura, specialmente la drammatica, consistono nella regolarità del disegno, nella savia armonia delle parti, nella rigida assennatezza e nel criterio logico della composizione, che terminarono per rendere volgare ed ovvia la sentenza che tutte le opere poetiche d'oltremonte, nelle quali non sono a stretto rigore osservate queste leggi, denno essere giudicate poco meno che spregevoli, e pertanto indegne che un uomo di buon senso si occupi di esse, ove non sia per lamentare la stravaganza e il delirio delle fantasie, cui quelle bizzarre opere sono dovute.

Se avvi autore straniero al quale più che ad altri possano essere applicate, con un apparente fondo di ragione, queste massime pregiudiziate, egli è certo Shakespeare. Osservate alla leggiera i drammi di questo mirabile poeta, che Châteaubriand non esitava a porre nel novero dei cinque o sei genii sovrani (*), e a primo tratto rimarrete come fatti attoniti da un certo qual disordine apparente, da una specie di stravagante irregolarità, da un misto d'inverosimiglianza e d'arditezza al tutto inconciliabili colle idee nette e, sto per dire, matematicamente stabilite, di che il gusto letterario italiano suol comporre i suoi giudizi sui prodotti della poesia e più che tutto della drammatica. Immaginiamo un lettor dozzinale (e pur troppo la massa del nostro

(*) « Shakespeare è nel novero de' cinque o sei scrittori che hanno bastato ad alimentare il pensiero; di quei genii primitivi che sembra abbiano generati e nudriti tutti gli altri. Omero aveva fecondata l'antichità; Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, Orazio, Virgilio sono suoi figli. Dante fu padre dell'Italia moderna, principiando da lui e venendo sino al Tasso. Rabelais ha creata la letteratura francese. Montaigne, La Fontaine, Molière procedono dal suo stipite. L'Inghilterra è tutta Shakespeare, e fino a questi ultimi tempi Shakespeare ha prestata la sua lingua a Byron, il suo dialogo a Walter-Scott. » Chateaubriand, *Saggi sulla letteratura inglese.*

publico leggente si compone principalmente della somma di siffatte unità di poco valore), immaginiamo un lettore dozzinale che tra noi pigli per la prima volta alla mano una tragedia o un dramma storico di Shakespeare. Egli sarà, se volete, un colto e pulito giovine; ma uscito testè dagli studii del collegio o dal corso di filologia di qualche nostro liceo provinciale, è tutto gonfio della sua ammirazione d'obbligo per l'immortale Astigiano, ed ha la mente educata al severissimo bello tragico di che tanto sono lodate le opere di quell'insigne onore dell'italiana Melpomene. Sebbene il vecchio suo professore di rettorica, nel corso di sue lezioni sul teatro dei Greci e dei Latini, si scatenasse violentemente contro i barbari che importar vollero d'oltremonte e d'oltremare un profondo disprezzo delle *due unità di tempo e di luogo*, tuttavolta il nostro amico si è in parte emancipato da questa sciocca rigidezza; ed o tanto o poco è persuaso che un componimento drammatico può essere bello e buono anche se tra un atto e l'altro scorre qualche settimana, e se l'una scena succede in questa e l'altra in quell'altra città. Però crede egli indispensabile, e a buona ragione, l'unità di azione e d'interesse; e poichè è persuaso che codesta unità non possa conciliarsi in altro modo che colla severa e fredda semplicità della forma, egli pende naturalmente al sistema che chiameremo *alfieriano*. In questo poeta e ne' suoi imitatori ei trova mirabile la schietta maestà dell'azione, la scrupolosa simetria delle parti in cui si divide, la esatta e severa orditura delle diverse scene; e l'intera composizione gli si offre lucida e giudiziosamente determinata nelle euritmiche proporzioni del tutto. Egli in somma nella lettura delle tragedie d'Alfieri prova in parte quella specie di gradevole soddisfazione che sveglia in noi la veduta di un ben ordinato edifizio architettonico, o d'un gruppo scultorico ideato e condotto

secondo le più strette regole della plastica. Que' personaggi tragici, dotati di tanta dignità e così diligentemente studiosi a non offendere l'alta convenienza del coturno, nè con un sol passo o con un sol gesto non ben misurati, nè con una sola parola che esca dallo schifiltoso frasario del linguaggio eroico; quelle passioni così elevate e venuste anche quando perverse; quei caratteri tutti d'un getto e mantenuti sempre e con tanto scrupolo fedeli a sè stessi; quelle pompose parlate alle quali mancano ben di rado tutte le *parti dell'orazione;* quell'andamento dell'azione così disciplinato e metodico nelle sue fasi e misurato, direi quasi, a punta di compasso nelle suddivisioni dell'interesse (*); tutte codeste bellezze peregrine hanno colpita in singolare modo la mente del nostro colto e pulito lettore, e l'hanno sì addentro colpita, ch'ei non si diè la briga di pensare se nelle tragedie alfieriane vi hanno ben altri e più reconditi pregi da ammirare; ed ormai vive nell'inconcussa persuasione che un componimento tragico, per essere non che stupendo, ma solamente buono, non debbe mancare delle condizioni di merito or qui sopra accennate.

Ei pertanto al bel primo aprire il volume del tragico inglese si troverà lanciato in una specie di mondo

(*) « Nel primo atto di qualunque suo tragico tessuto Alfieri espone i fatti preliminari . . . Nel secondo e terzo ei forma l'inviluppo... Nel quarto d'ordinario s'arresta di una maniera brusca, e divien muto, sospeso ed immobile. Nel quinto ei destasi minaccioso, e ritrovato il suo primo vigore con un impulso tutto suo, precipita violentemente l'azione verso il suo ultimo termine. » Così il cavaliere Bozelli nella pregevolissima sua opera dell'*Imitazione tragica*. Da quanto egli ne dice intorno al modo uniforme col quale Alfieri concepiva l'ordito delle sue tragedie, è lecito argomentare ch'egli *nello svolgimento di esso era non tanto dominato dall'indole speciale del soggetto, quanto dai principii generali dell'arte ai quali credeva obbligo suo tenersi ligio in ogni caso.* L'autore del *Re Lear*, dell'*Otello* e della *Tempesta*, come avremo argomento di mostrare, non la pensava così!

tutto nuovo per lui; ed a cominciare dalla interminata lista de' personaggi fino al modo sufficientemente disimpacciato col quale si consuma di solito la catastrofe, ogni pagina di quello gli offrirà una troppo manifesta manumissione di tutte le regole del bello letterario, ch' egli si è stampate nella memoria dal primo giorno che cominciò a tradurre la *Poetica* di Orazio Flacco sotto la guida di un paziente latinista.

Quella folla interminata di personaggi di natura tanto diversa ed opposta, principi, cavalieri, porporati, mercatanti, ciurmadori, avventurieri, che nel dramma shakespeariano si scontrano, si mischiano, si arrabbattano sulla medesima scena; quella strana vicenda di avvenimenti che gli uni agli altri si succedono senz' ordine o apparente coesione; quel mutarsi del luogo dell' azione che molte volte passa di repente, e dopo scambiate sole poche parole, da una regia stanza ad un campo di battaglia, dallo sterrato di una torre a una landa, da un giardino a un cimitero, da una ad altra provincia, da uno ad altro regno; come tutto ciò non scombuierà la tranquilla mente del lettor nostro, non avvezza a simili scrolli, e come nol farà rimanere a tutta prima sgradevolmente colpito dalla lettura di Shakespeare? S' egli prende il *Macbetto*, alla vista di quelle streghe, le quali nelle belle prime scene con scurrile e strano linguaggio fanno bizzarri atti e visacci intorno alla caldaia dei loro sortilegi, egli, che non avvisa con quale profonda verità il poeta dipinge codesti esseri di selvaggia e fantastica natura, e con quanto sapere sia preparato dal loro vaticinio tutto il complicato movimento dell' azione; egli comincierà dal torcere il naso, e difficilmente giugnerà alla scena del banchetto al quale siede lo spettro di Banco, senza deporre disgustato il libro come opera di un intelletto barbaro, che troppo di leggieri dà nell' inverosimile, nell' assurdo, nel puerile.

Piglia a leggere all'incontro la *Giulietta e Romeo*, e tutte quelle scene da taverna tra i servi dei due nemici casati, e tutti quegli ammazzamenti nel bel primo atto del dramma, e tutto quel prolisso chiacchierio tra Giulietta e la nudrice, e que' suonatori che beono e schiamazzano vicino alla camera ov'è deposto un cadavere, e tant'altre consimili *stravaganze*, accumulate senza apparente regola o giudizio, offenderanno più che altro la sua schizzinosità accademica, e gli parranno il prodotto di una fantasia che non conosce il freno di una savia ragione poetica. Il *re Lear?* In nome d'Apollo, esclamerà egli, si può dare una congerie più bizzarra di elementi che altri chiamerà, se vuole, drammatici per eccellenza, ma che al nostro colto e gastigato lettore sembreranno il colmo della stravaganza, della scurrilità? Perchè egli non vorrà o, per dir meglio, non saprà mai comprendere come un re mentecatto che si spoglia per un vano capriccio delle sue provincie per farne dono alle ingrate sue figlie, e abbandonato da queste, e cacciato sulla publica strada, si dà per disperato a strapparsi i bianchi capelli, e fa altri simili atti di pazzia; non saprà mai comprendere, dicevamo, come un re di questa fatta possa servire da protagonista ad una tragedia; e il suo dispetto crescerà a più doppi allorachè vedrà messo vicino a questo infelice re, quale compagno delle sue sventure, un matto buffone che a lui, avvezzo ad ammirare l'aulica dignità perfino negli ultimi personaggi della scena alfieriana, parrà appena degno di figurare in un'umile e ridevole farsa! Ora, a codeste spiacevoli impressioni che nel lettore da noi supposto sveglierà la prima superficiale lettura di Shakespeare, aggiunga egli il cattivo senso che in lui verranno facendo mano mano una quantità di modi volgari nel dialogo, di metafore stravaganti, di cattivi emistichi e giuochi di parole; tenga nota inoltre di parecchi strafalcioni ed anacronismi sto-

rici e delle violazioni grossolane di costume e di località (*), e non potrà a meno di conchiudere tra sè, che un autore così fatto non merita punto che vi perda addietro il suo tempo un lettore italiano; il quale non

(*) « Nell'*Amleto* questo principe, secondo Shakespeare, ha fatto suoi studii all'università di Wittemberga; e al tempo cui è riferita l'azione non vi erano affatto Università in Europa! In un'altra sua composizione comica manda un naviglio ad approdare in Boemia! Nella *Tempesta* v' è un Prospero duca di Milano! — Sono questi leggieri errori che innestatisi nella mente di Shakespeare quand'era ancor giovine, ei non mancò mai di rettificare ne' suoi susseguenti studii. Sarebbe quindi villana pedanteria il voler fargliene un rimprovero severo: tanto più che di siffatti trascorsi di memoria si incontrano altresì fra' più eminenti tragici greci, senza che ad alcuno fosse mai venuto in pensiero di farne oggetto di biasimo. Eschilo, per esempio, cita nel suo *Prometeo* un apologo di Pittaco, che ci è stato conservato ne' frammenti di Callimaco; ed ognuno sa che Pittaco fioriva molti secoli dopo quello in cui si suppongono avvenute le sventure di Prometeo. E Sofocle anch'egli nell'*Elettra* ci parla di giuochi pitii che ai tempi di Oreste non erano stati ancora instituiti nella Grecia. Sono passeggiere dimenticanze a cui la sana ragione critica non si arresta ... » Vedi Bozelli, dell'*Imitazione tragica*, cap. XIII.

Ecco in questo proposito le parole di un acuto critico francese: « Il genio, al par del sole, può talvolta coprirsi di nubi; ma sempre lo si riconosce allo splendore de' suoi raggi. I difetti di Sakespeare sono propri dell'epoca in cui scriveva: al presente il più mediocre ingegno saprebbe evitarli, il più umile drammaturgo non c'incaperebbe. Ma quanto non è conceduto che al genio sta nell'elevarsi alle sublimi bellezze che si ammirano nel poeta inglese. » E il già citato cantore dei *Martiri* aggiugne: « Genii di tal natura tengono per diritto il primo seggio: la immensità, la varietà, la fecondità, l'originalità loro fanno tosto ravvisare in essi le leggi, gli esemplari, i tipi, i modelli di tutte le diverse intelligenze, nella stessa guisa onde hannovi quattro o cinque razze d'uomini, di cui tutte le altre famiglie non sono se non se gradazioni o diramazioni. Ah! mai non ci prenda la tentazione d'insultare alle colpe in cui talvolta questi possenti esseri inciampano; la tentazione d'imitare il maledetto Cam! Non ridiamo per esserci abbattuti in lui ignudo e immerso nel sonno al rezzo dell'Arca fermatasi sulle montagne dell'Armenia, non ridiamo dell'unico e solitario nocchiero dell'abisso. Rispettiamo questo navigatore diluviano, il quale ricominciò la navigazione poichè inaridirono le cateratte del cielo; quai figli benedetti di un tanto padre copriamone pudicamente col nostro manto la nudità. »

ha che a stendere la mano per trovare intorno a sè, e in tutta la pompa del suo nativo idioma, una quantità di capolavori letterari vantati per incomparabile aggiustatezza di forme, venustà di stile e finezza di gusto nelle menome ed ultime parti della composizione.

Che il maggior numero di coloro i quali nel farsi a giudicare del merito delle produzioni delle letterature straniere, e massime dell' inglese e tedesca a raffronto delle nostrali, procedere sogliano dal più al meno alla guisa ch'io ora indicar volli con una speciale supposizione, è ormai cosa generalmente riconosciuta; e fa veramente dispetto che tra le molte chiacchiere inutili e vuote di che si rimpinzano parecchi nostri giornali, se ne spendano troppo poche a porne in chiaro l' erroneità e a mostrare come a voler portare giusta sentenza di una mente poetica così vasta e profonda e originale com' è la mente di Shakespeare, fa d'uopo spogliarsi al tutto d'ogni gretta schizzinosaggine scolastica e di ogni pedantesca classicheria, ma è anzi necessario porsi ad un punto di vista così alto che da esso possa lo sguardo spaziare libero e audace sulla mirabile grandiosità dei concepimenti della più feconda tra le umane fantasie.

Solo in codesto modo procedendo, ciò che sulle prime al limitato e ombratile acume del critico dozzinale parve una congerie di elementi disordinati, di parti tra esse senza criterio logico accozzate, di membri mostruosi formanti un tutto senz'unità di concetto, senz' armonia nella composizione, si verrà a poco a poco sgomberando da ogni nebbia, e la monumentale forma della tragedia shakesperiana uscirà sfolgorante di una bellezza sua propria (*). Quella moltitudine di perso-

(*) « Meno curante dei meriti dello stile, » dice *Lessing*, « della coerenza delle metafore, della verità logica di un lavoro di arte, il vero critico si volge a ponderare l'essenza della poesia e la sua special vita. »

naggi che a primo tratto sembrò addensata nell'azione dal capriccio del poeta, e non atta che a generare un confuso inestricamento di scene, acquisterà a poco a poco un'importanza che si vedrà ripartita nei singoli individui con una proporzione giudiziosa, talchè ognun d'essi, anche quel medesimo il quale non uscirà che per dire poche parole poi scomparire per sempre, avrà il piccolo suo nesso alla generale economia del dramma: quella quantità d'incidenti secondari, di episodi superflui in apparenza e d'imbarazzo al chiaro e semplice progresso dell'azione, non si addimostreranno più tali dal momento che si sarà veduto come si colleghino anzi al tutto, e servano a fare compiuta, anche nelle menome particolarità, la generale sembianza caratteristica del componimento, ed il concetto che in esso volle svolgere il poeta; que' tipi che a primo tratto parvero attinti ad un idealismo bizzarro, quelle figure che, osservate alla leggiera, si dissero tolte da un mondo fantastico, esaminate con acuto sguardo, acquisteranno i lineamenti di una verità poetica che non differirà dalla severa realtà umana, se non in quanto essa potrà dirsi la più splendida ed ardita manifestazione di un ingegno avvezzo a spaziare in tutti i liberi campi della fantasia.

La sorte ch'ebbero a correre finora in Italia le opere del grande poeta inglese, ormai troppo a lungo lasciate poco meno che in obblio dal volgo de' nostri leggenti, fu quella medesima che per buon tratto di tempo vedemmo toccata all'immortale poema dell'Alighieri. Finchè nel recar giudizio delle poetiche creazioni la critica italiana stette grettamente limitata a chiedere conto al poeta della elaborata forbitezza del linguaggio, dell'eleganza della forma e della irreprensibile saviezza e leggiadria del pensiero; finchè, per dirla con un bizzarro ma appropriato concetto, le patenti dell'immortalità

poetica emanarono dall'inappellabile tribunale arcadico, la gigantesca mole della *Divina Commedia* apparve agli sguardi della turba quale un informe ammonticchiamento di materiali poco men che grezzi e, quasi direi, barbari; e l'anàtema bettinelliano potè fulminarla a suo agio, senza che lo sdegno de' sapienti sorgesse ad imporre silenzio alla stupida bestemmia (*). Ma poi, per le grandi vicende che agitarono l'Europa, riscosso dal suo lungo sonno il genio letterario italiano, s'avvide in quale circonscritto orizzonte aveva rattenuti i suoi voli, a' quali povere e fiacche divinità aveva abbruciato il suo incenso; la voce di alcuni pochi suoi più eletti s' innalzò per chiamarlo a nuova vita, e il vero culto di Dante ebbe cominciamento, e la nostra letteratura mosse da quel dì i primi passi in una via novella, la quale, ove non venga interclusa da contrari fatti, o da malvage intenzioni attraversata, addurrà lo spirito italiano alla piena e potente sua emancipazione.

O io m'inganno a gran partito, o ad agevolare questo importante rivolgimento, consociato allo studio altamente estetico del gran cantor dell'Inferno, dovrebbe procedere di pari passo quello del solo poeta che nell'era moderna sia veramente degno di porsi al lato destro di Dante. Nè si voglia credere che l'approssimazione che qui io fo' di questi due ingegni sovrani sia dettata da un

(*) Di tutte le scritture publicate in Italia in confutazione alle *Lettere virgiliane* del padre Bettinelli, la sola *Difesa di Dante* del Gozzi fu giudicata non indegna dell'alto e grave subbietto. Eppure con quanto limitata e povera dottrina estetica non è in codesto opuscolo sostenuta la causa del più grande poeta italiano? Il Gozzi era uomo da comprendere l'immensa portata del poema del Dante, e fors'anco avrebbe saputo adeguarla coll'elevatezza delle sue idee filosofiche; ma conoscendo l'angusto spirito critico de' suoi contemporanei, non ebbe cuore di far prova di una superiorità di giudizio e di una potenza d'analisi, che, non compresa o fraintesa dalla maggior parte de' suoi contemporanei, sarebbe stata presa poco meno che in beffa come stravagante ed assurda.

bizzarro mio pensiero. Si esamini ben addentro l'indole delle opere d'entrambi, e si vedrà quale e quanta fratellanza, forse finora inosservata, esista fra essi, e come sì l'uno che l'altro, giganteggiando al disopra della moltitudine delle intelligenze poetiche di secondo ordine, raccolgano in sè i tratti capitali pei quali è rivelato fin dove può giugnere la maggior potenza di creazione della mente umana (*).

In amendue la natura osservata e riprodotta nelle sue più diverse ed opposte manifestazioni; in amendue il quadro delle grandezze e delle miserie umane desunto dal più solenne tra gli studii, la storia; in amendue la più ricca e splendida varietà nella pittura dei tipi, da Ugolino a Francesca, da Riccardo III a Cordelia; in amendue l'analisi delle passioni, il linguaggio degli affetti attinto alla vera conoscenza del cuore: ecco i principali punti d'analogia pei quali mi pare che i due grandi poeti possano riguardarsi sotto un medesimo aspetto, ed essere quindi oggetto di un'eguale venerazione in ogni paese ove si vuole che la letteratura spezzi al fine le sue vecchie pastoie, e sorga a diventare la prima tra le arti fecondatrici della civiltà.

Ma il più rilevante punto di somiglianza tra Dante e Shakespeare sta in questo che entrambi, coll'ardimento che sorge dall'intima convinzione del genio, si diedero alla solenne opera di evocare il passato, di

(*) « Ad un'anima cui, come quella di Shakespeare, nulla sfuggiva delle variatissime impressioni del mondo dalle più virili e maestose alle più dilicate e patetiche, io non trovo da paragonare altra di simil tempra se non l'anima di Dante. Seppero amendue scendere ne' più profondi abissi del cuore umano, e rivelarvi le cagioni oscure di affetti a prima vista inosservati o inesplicabili, onde nella ricchezza e velocità delle loro fantasie produssero opere straordinarie ove la natura ci si offre nel tempo stesso positiva per gli elementi, ideale per le combinazioni ». Bozelli, *Dell' Imitazione tragica.*

interrogare la coscienza della storia, chiamando a rivivere dinanzi al loro imparziale pennello gli uomini più famosi per virtù e delitti, per casi pietosi e per colpevoli sventure cui accennino gli annali dell'Italia e dell'Inghilterra anteriori o contemporanei alla età in cui vissero i due poeti. « Il saltimbanco incaricato della parte di Spettro nell'*Amleto*, » dice Châteaubriand, « era il gran fantasma, l'ombra del medio evo che sorgeva sul mondo come l'astro vespertino, nel momento in cui il medio evo finiva di scendere fra i morti; enormi secoli che Dante aperse, che chiuse Shakespeare. »

In Dante veggiamo la severa e maestosa figura di Farinata degli Uberti:

. . . . S'ergea col petto e colla fronte
Com'avesse l'inferno in gran dispitto.

E in lui rammentiamo i mali onde fu teatro l'Italia a cagione delle sanguinose contese de' Ghibellini e Guelfi, e la troppo famosa sconfitta dell'Arbia, per la quale Firenze sarebbe stata conversa in un mucchio di pietre se non era la civile virtù di quel forte, cui l'esiglio de' Ghibellini suoi dava maggior tormento che non il letto di fuoco nel quale giaceasi nel soggiorno de' dannati. Veggiamo in Dante il grande Manfredi:

. . . I' son Manfredi
Nipote di Costanza imperatrice:

e il solo nome di lui quali e quante dolorose memorie non isveglia in un cuore che sappia battere di nobili affetti? Come non si attrista ogni mente che sia atta a risalire col pensiero alle prime cagioni per le quali questo nostro bellissimo suolo fu le tante volte pesto dalle unghie de' cavalli stranieri, e i petti italiani indarno tante volte dalle oltramontane lance trafitti?

Veggiamo in Dante il cantore mantovano Sordello che si abbraccia a Virgilio, e quasi ne sembra che in questo amplesso il genio dell'antica Roma pagana si affratelli con quello dell'Italia cristiana, sicchè uniti ne piangano poi le scadute glorie:

> Ahi serva Italia di dolore ostello,
> Nave senza nocchiero, in gran tempesta.

Medesimamente Shakespeare nelle mirabili sue azioni storiche (delle quali appunto mi propongo tenere particolare discorso) passa in rassegna le tumultuose vicende che agitarono l'Inghilterra ne' cento anni che precedettero all'età sua, dipinge a larghi e maestrevoli tratti la lunga e funesta lotta tra le due nemiche fazioni della Rosa Rossa e della Rosa Bianca; ridesta dal silenzio della tomba un' intera schiatta di re e di principi, e pone in ischiera una dietro l'altra alquante generazioni di guerrieri, di porporati, di cortigiani, e ci fa assistere allo spettacolo di un popolo intero, ora dalle intestine guerre desolato, ora gemente sotto al governo di insensati monarchi, ora superbo di correre alla vittoria dietro la voce di gloriosi coronati duci. Dal crudele e ambizioso Giovanni Senzaterra, che, calpestando i diritti al trono del giovinetto Arturo Plantageneto, innalzò sè stesso facendosi sgabello del cadavere della sua vittima, fino all'ottavo Enrico, questo principe pieno di alterigia e di ostinazione, insensibile e voluttuoso, e così smoderato nelle testimonianze della sua grazia, come avido di vendetta sotto il manto della giustizia, Shakespeare tratteggia con robusti colori il più importante periodo della storia d'Inghilterra; ed esercitando il più temuto diritto conceduto al genio dei sommi poeti, è imperturbato e severo dispensatore di gloria o d'infamia, d'odio o di simpatia a quella lunga serie di grandi personaggi ch'ei ne schiera dinanzi.

Nella vasta epopea storico-drammatica, composta delle dieci azioni-sceniche ch'egli con tanta perspicuità ordinar seppe e concatenare l'una all'altra, sicchè si direbbero, non già diversi drammi staccati, ma altrettanti grandiosi atti di un dramma solo (*), Shakespeare c'introduce in una vasta galleria di quadri cavallereschi. Ivi, dice un critico inglese, tu vedi riuniti sotto i loro gonfaloni e sotto le loro bandiere i fieri paladini della violenza organizzata di quei giorni. Essi tornano alla vita, e gl' indomiti loro cuori battono sotto alle loro corazze, e ribolle loro il sangue all'aspetto della pugna, e sono le loro parole minacciose come le loro spade.

Alessandro Dumas chiama Shakespeare il più grande creatore dopo Dio; e per verità a chi consideri la straordinaria quantità di caratteri e di tipi umani ch'egli nella ricca raccolta delle sue opere drammatiche seppe improntare di una verità così sentita, che gettatovi una volta lo sguardo, riesce impossibile al lettore non serbarne stampata nella fantasia la imagine, bisognerà dire che l'autore d'*Antony* non facesse che formolare, con una brillante iperbole, un fatto innegabile nelle pagine della critica. Nella piccola eletta schiera dei poeti e degli artisti di genio sovrano (e assieme al grande del quale or parliamo, poniamo in questa Omero, Dante, Michelangelo, e ben pochi altri) non un solo può sorgere a disputare a Shakespeare il primato della più maravigliosa tra le facoltà concedute dal cielo alle fantasie privilegiate. Laddove i tragici, che taluni critici esaltano a buona ragione quali felici imitatori dell'antica musa

(*) Ecco i titoli dei dieci drammi storici di Shakespeare: *La vita e la morte del re Giovanni. — La vita e la morte del re Riccardo II. — La prima parte dell'Enrico IV re d'Inghilterra. — Il re Enrico V. — Prima parte dell'Enrico VI. — Seconda parte dell'Enrico VI. — Terza parte dell'Enrico VI. — Vita e morte del re Riccardo III. — Il re Enrico VIII.*

drammatica, si tennero paghi di chiamare all'esistenza della scena un piccolo drappello di privilegiati eroi, e limitarono la loro facoltà d'invenzione a prestare a' loro personaggi certe fisionomie auguste e severe, certi visi arcigni, spiranti di solito il terrore e la minaccia, e non osarono mai, pel timore di mancar di rispetto alle regole della scuola, uscire dell' angusto circuito della reggia e del forò, e condannarono le loro aule e i loro atrii ad una poco men che monotona solitudine; il grande Sofocle britanno, senza farsi schiavo di verun dogma letterario, ma al modo stesso che fece il nostro Alighieri, consecrando ei medesimo nelle opere del suo ingegno una *Poetica* libera e splendida come i voli del genio, volle che nel suo dramma, non solo poche schiatte di re o di eroi si dimovessero, ma l' intera umanità rappresentata nelle svariate e più opposte modificazioni. Il perchè l'immensa folla delle creature che popolano le scene shakespeariane, è tolta a tutti gli ordini della società, o, a dir meglio, tutte le accoglie alla ventura, confondendo gli uni cogli altri, l'uomo del popolo vestito di cenci, il grande coperto del baronale mantello, il becchino e il principe reale, il porporato ed il buffone di corte (*).

E per verità è a confessare che da una siffatta specie di concepimenti drammatici, ne' quali si veggono mescolati con libertà i più diversi tipi umani, e messe a contatto e a raffronto le più opposte condizioni sociali, indipendentemente dalla quistione d'arte, ponno trarsi delle lezioni molto gravi e degne di seria meditazione.

(*) « Nessun poeta, dice Nodier, tranne Omero e Dante, supera Shakespeare nell'abbondanza dei tipi, ch' ei tolse a tutti i i gradi della scala dell' immaginazione cominciando dalle situazioni più positive e salendo fino alla più delirante fantasia... Shakespeare sapeva personificare ogni cosa, il genio, le passioni, gli errori, le inquietezze indeterminate, il nascente morbo di un popolo che si risveglia con germi di morte nel seno. »

In una delle più famose scene di Shakespeare un valletto di scuderia si trova alla presenza di un re scaduto e chiuso tutto solo nel profondo di una carcere. Dopo un breve e significante colloquio, il valletto esce e se ne va un po' attristito sì, ma libero di sè e de' fatti suoi, e il monarca all'invece è sopraffatto da due vili sicari, e disteso morto nell'atto che indarno tenta difendere la sacra sua vita. Sembra a noi che in questa sola scena si acchiuda come in piccolo compendio la profonda sapienza de' drammi di Shakespeare, la quale intende a far chiaro che nelle grandi e libere leggi dell'umanità a nulla giova la distinzione dei gradi, poichè v' ha de' supremi momenti in cui l'uomo un dì glorioso di possanza e di fortuna, può trovarsi degno di pietà o di disprezzo anche al cospetto della più umile creatura del popolo. E in ciò sta appunto l'alta importanza filosofica del sistema tragico che, dietro gli splendidi esempi e lo studio del grande autore del *Macbetto*, vediamo prevalere nell'età nostra, la quale alla prima tra le arti del pensiero e dell'affetto domanda il frutto di alti e solenni pensamenti.

Nell'accennare all'influenza esercitata dal genio che domina nelle opere di Shakespeare sulla migliore tendenza letteraria contemporanea, abbiamo per avventura sbagliato, usando le parole *sistema tragico*, di troppo limitata significazione. Quell'influenza non alle sole produzioni appartenenti alla drammatica si limitò da alcun tempo in qua, ma bensì invase tutto quanto è vasto il campo delle poetiche creazioni. Per ispiegarci con una locuzione più chiara, diremo che il grande rivolgimento in fatto di produzioni artistiche e letterarie che dal principiare di questo secolo vediamo operarsi in Inghilterra, in Francia, in Germania e in parte anche nella nostra Italia, ha tratto appunto la prima sua forza d'impulso dallo studio di Shakespeare. L'umanità osser-

vata ne' suoi più svariati aspetti, ed evocata dalle severe pagine della storia e riprodotta quasi vivente, mercè il più efficace tra i mezzi di poetica creazione, la libera imitazione del vero; ecco il sommo precetto desunto dalla meditazione delle opere del grande britanno. Artisti, romanzieri, drammaturgi, musicanti, quanti uomini insigni si levarono al tempo nostro sopra la turba volgare, tutti o di proposito e direttamente, attinsero a quella larga fonte d'inspirazione, od a loro insaputa e come per forza d'istinto e d'esempio subirono l'influenza del genio di Shakespeare (*). Da Walter Scott, Cooper e Manzoni; da Byron, OElenschloeger e Vittor Hugo, passando attraverso a Scheffer, Delaroche, Orazio Vernet ed Azeglio, a Rossini e Meyerbeer ec., tutti questi sommi appartengono all'eletta famiglia de' genii ch'io chiamerei di natura shakesperiana; tutti hanno riprodotto sotto forme diverse e speciali alla propria loro arte, quel bello universale ed umano cui, dopo Omero e Dante, Shakespeare il primo consecrava il culto della divina sua musa.

Da tutto quanto abbiamo detto fin qui, rimane naturalmente a conchiudere che l'amore alla lettura e allo studio delle opere di Shakespeare, già diventato quasi generale presso gli stranieri, vuol essere raccomandato agli Italiani, non tanto come il mezzo di soddisfare ad una semplice curiosità letteraria, e di procacciare alla mente e al cuore un passeggero sollazzo, ma bensì quale un efficace sussidio, o anzi come principale forza d'impulso che affretti al compimento di quella rivoluzione nello spirito e nella forma della letteratura e delle arti italiane che tanto caldamente adoperano a promovere con alti esempi e parole i nostri più eletti ingegni, e con essi alcuni fra i loro più zelanti seguaci.

(*) Veggasi la *Vita di Shakespeare* scritta da Guizot, e l'epigrafe posta in capo al presente discorso.

Scendendo dai punti generali del soggetto a più speciale discorso, dirò che per parte mia e per mio conto particolare sono tanto persuaso della necessità ed importanza dello studio di Shakespeare per ogni persona cui piaccia farsi un giusto concetto della vera natura del moderno genio letterario, che già da alcun tempo ho pigliato a svolgere le opere di quell'altissimo tragico, nè certo senza profitto o pel meno senza grandissima soddisfazione e maraviglia. E poichè mi pare che il frutto delle mie quali siensi osservazioni non possa riuscire del tutto sgradito a una data specie di lettori, a coloro voglio dire, cui manca o il tempo o la voglia di durare la fatica da me subita, così mi fo' coraggio a porre le cose da me scritte in un certo qual ordine, e pulitele alla meglio, pubblicarle in questo volume sotto forma di capitoli separati, ma l'uno all'altro legati dall'unità dell'argomento e dallo scopo evidente dell'opera.

Il mio lavoro non d'altro si comporrà che di un'ordinata serie d'analisi, nelle quali ciascuno dei dieci drammi storici di Shakespeare verrà offerto sotto i principali e più interessanti suoi punti di vista (*). Esposte in forma di succinta e viva narrazione le parti più dilungate, svolti ed ordinati alla meglio che per me si è potuto i complicatissimi fili dell'intreccio, interpretate le più recondite intenzioni del poeta, e col mezzo di elaborate traduzioni messe in piena luce nella loro integrità le scene veramente mirabili per caratteristiche bellezze, ho procacciato di agevolare e rendere in questa guisa più spedita, rapida ed attraente la lettura di un autore, che, nascondendo non di rado la ricca vena

(*) Era in fatto mio proposito condurre a compimento questo studio letterario di tutti i drammi storici di Shakespeare; ma poi altre occupazioni me ne distolsero, onde nel presente volume mi limito ad offrire la sola parte che mi venne terminata.

del purissimo suo oro per entro le viscere di più rozza e informe materia, produce troppo spesso disparate impressioni, inganna il giudizio poco esperto della comune de' lettori, e difficilmente o quasi mai soddisfa al desiderio di que' molti i quali pigliano a scorrerlo come libro di semplice passatempo e ricreamento.

Ebbi a dire nel principio di questo discorso, ed ho fatto studio a mostrare che a chi inavvertitamente o educato a viete dottrine di critica drammatica si fa a leggere le tragedie di Shakespeare, appaiono queste a primo sguardo concepite con troppo stravagante licenza, e sfornite di quelle bellezze di armonia, semplicità e venustà di forma, per le quali sono tanto pregiate le migliori produzioni del teatro tragico, appartenente agli imitatori de' Greci. Ne' varii sunti che io verrò presentando de' drammi storici di Shakespeare, farò opera anzi tutto a render persuasi i miei lettori che malgrado le calpestate leggi dell' unità di tempo e di luogo, malgrado la vastità e complicazione degli orditi, il disegno generale ne è pur sempre sapientemente ordinato, e il capitale concetto offre un' unità d' interesse, che maggiormente mirabile appare quanto è più libero il contrasto tra gli elementi opposti che determinano il complicato ma rapido movimento di quelle azioni.

Sarà inoltre mia cura dare il più possibile risalto ai pregi derivanti dalla maestrevole pittura de' caratteri, nel che il tragico inglese è, a non dubitarne, superiore ai sommi tra gli antichi e tra i moderni. Lo studio da me fatto per cogliere nelle tinte più sfumate e nei più sottili contorni la inarrivabile finezza di quell' alto pittore della natura, apparirà, spero, dalle mie analisi, nelle quali, se avrò ottenuto di lasciare nell'ombra o anche di nascondere alla meglio i lati più difettosi delle opere da me esaminate, e di porre in vece in piena evidenza

ciò solo che in esse vi ha di veramente splendido ed effettivo, mi si vorrà perdonare, avuto riguardo all' intenzione principale di questo lavoro, ch'è appunto adescare la comune dei leggenti italiani ad un più attento studio di Shakespeare, di questo insigne poeta, al quale ormai si è già troppo tardato a concedere la dovuta cittadinanza nella patria di Dante e di Michelangelo, di Manzoni e di Rossini.

II

LA VITA E LA MORTE DEL RE GIOVANNI

DRAMMA STORICO

« Il *Re Giovanni*, che contiene i tratti
» più patetici e le più stringenti situa-
» zioni, e dove trovasi quella mirabile scena
» fra Uberto e il giovinetto Arturo, è una
» rivelazione così viva e terribile della po-
» litica de' campi e delle corti, che in-
» fonde un senso profondo di amarezza. »

HALZITT, *Saggio sui drammi storici di Shakespeare.*

Davide Hume nella sua *Storia d'Inghilterra* riferisce che all'atto di partire per la Palestina, Riccardo, chiamato *Cuor di Leone* per le straordinarie sue gesta nella guerra della terza crociata, dichiarava suo successore al trono il nipote Arturo duca di Bretagna, escludendone in pari tempo con uno scritto formale il fratello Giovanni, zio d'Arturo e più giovine d'età di Goffredo, il padre di questi. Ma Giovanni si rifiutava a riconoscere cosiffatta disposizione, e colta l'opportuna congiuntura della lontananza di Riccardo, fece giurare a' baroni e lordi del regno di sostenere i suoi diritti. Al suo ritorno in Inghilterra, dopo lunga e dura prigionia, Riccardo non si oppose a quest'atto del fratello col rimettere in vigore quanto aveva deliberato prima di partire; all'incontro, venuto a morte, nel suo testamento dichiarava erede Giovanni, o perchè riputasse Arturo, giunto appena al dodicesimo anno, inetto a far valere le sue ragioni contro la fazione di que' baroni e lordi; o perchè si lasciasse guidare dalla regina madre Eleonora, la quale odiava Costanza madre

del giovinetto Arturo, e temeva che questa principessa preponderasse se il figlio suo saliva al trono. Un testamento era un atto autorevole a que' giorni, anche allorquando si trattava di successione al trono, e Giovanni aveva motivo di sperare bene dall'unione di questo agli altri suoi diritti. Ma l'idea della nazionale rappresentanza aveva fatto in allora maggiori progressi in Francia che non in Inghilterra, e i baroni delle provincie oltramarine dell'Angiò, del Maine e della Turrena si chiarivano in favore di Arturo, e chiedevano aiuto al re di Francia quale sovrano assoluto. Filippo, il quale cercava ogni pretesto per molestare Giovanni e smembrarne i dominii, offrivasi sollecito a sposare la causa del giovinetto duca di Bretagna, e dava incontanente opera a proteggerla (*). Ed ecco in poche pagine di storia aprirsi dinanzi alla mente perspicace del poeta un quadro nel quale i vigorosi contrasti delle passioni ribollenti in cuore agli uomini più temuti per potenza e audace scaltrezza, si alternano colla pittura delle pietose vicende in che son travolte le vittime dell'ambizione e dell'ipocrisia delle corti.

Questa azione storica, con la quale Shakespeare esordisce alla sua grande epopea drammatica, si apre appunto nel momento in cui il signor di Châtillon, mandato ambasciadore di Filippo di Francia al re Giovanni, si appresenta a costui nella sala del regio consiglio, e a nome del suo signore gl'ingiunge di restituire al nipote Arturo la corona d'Inghilterra, della quale ei venne ingiustamente privato. Re Giovanni è lontano dall'acconsentire alla superba domanda di Filippo di Francia, e la guerra gli è quindi intimata dall'ambasciatore senza che nè egli nè i grandi del regno che gli stanno intorno, se ne turbino punto.

(*) Vedi Hume, *Storia d'Inghilterra*, cap. XI.

Poichè è partito Châtillon co' dovuti onori, non è levata la seduta del consiglio regio, ch'anzi è sottoposta al giudizio di esso la decisione di un bizzarro litigio, mercè il quale facciamo la prima conoscenza con uno de' più piccanti e originali caratteri che mai creasse la fecondissima fantasia di Shakespeare. Si tratta di una controversia insorta tra due fratelli, il cadetto dei quali, per l'avara brama di raccogliere intero il retaggio paterno, vorrebbe che venisse riconosciuto di nascita illegittima il primogenito. E questi è Filippo Falconbridge, giovine pieno di audacissimi spiriti, e di un cotal fare burlevole e avventato che a prima giunta si accattiva la simpatia di chi lo ascolta. E singolarmente egli piace alla vecchia regina Eleonora, alla quale ne' risentiti lineamenti di lui e nella maschia sua corporatura sembra scorgere una spiegata somiglianza col defunto Riccardo *Cuor di leone* suo figlio. E in vero Filippo Falconbridge, cui ben poco importa del vanto di legittimi natali, sol che possa compiacersi d'essere stato generato dall'eroe che fu la gloria dell'Inghilterra, nutre anch'esso sospetto che la madre sua violasse la fede del talamo al vecchio sir Roberto Falconbridge.

Chiamato a giudicare del litigio il re Giovanni, da quanto viene esponendo il fratello minore di Filippo ha cagione di argomentare che veramente costui sia il frutto di un illegittimo amore di Riccardo *Cuor di leone* per lady Falconbridge. Però saviamente ei decide che non per questo si possa togliere a Filippo la porzione che gli è dovuta della paterna eredità. Ma la regina Eleonora, che vuol porre alla prova i sentimenti del giovine nel quale ha già posto una specie di materno affetto, gli domanda se «amerebbe meglio di essere un Falconbridge somigliante al minor suo fratello onde raccogliere la sua parte di retaggio, ovvero essere riconosciuto figlio di *Cuor di leone*, possessore della sola sua bella sem-

bianza, ma senza un palmo di terra. » — E a Filippo non sembra vero di poter rispondere con tali parole che a primo tratto dipingono il generoso suo spirito ed il suo umore motteggevole.

Madonna! Se mio fratello avesse la mia sembianza ed io la sua, quella del vecchio sir Roberto cui egli somiglia, e le mie due gambe fossero que' due vincastri, le mie due braccia quelle due pelli d'anguilla imbottite, il mio volto sì macro e sparuto da non aver coraggio di pormi una rosa all'orecchio per tema che non mi si dicesse: Oh vedete là ove va quella moneta da tre denari (1)! e che per compenso dell'avere simil sembianza fossi chiamato crede di tutto questo regno, non vo' mai più muovere un piè da questo luogo se nol cedessi tutto fin all'ultimo palmo per non avere quel suo viso. Per nulla al mondo vorre' io essere sir Rob (2).

ELEONORA

Assaissimo ci mi va a genio. — Vuoi tu rinunziare la tua fortuna, cedere al fratello le tue terre e seguirmi? Sono donna guerriera, e sto per salpare verso Francia.

FILIPPO

Fratello, prenditi tutti i miei beni. Io per me mi piglio la ventura che mi si offre. Il tuo viso t'ha fatto guadagnare cinquecento sterline d'annuo reddito; e nondimeno il tuo viso a cinque soldi fora venduto ben caro. Madonna, vi seguirò sino a morte.

Il re gradevolmente maravigliato all'udire questa franca e disinteressata protesta del giovine Falconbridge, lo addimanda del suo nome; e questi con cinica disinvoltura gli risponde:

Mi chiamo Filippo, mio Sire; finora fu questo il mio nome; Filippo, figlio primogenito della moglie del buon vecchio sir Roberto.

(1) Nella moneta da tre denari era effigiata una rosa.

(2) *Rob*, diminutivo di Roberto, e qui probabilmente in significato di spregio.

RE GIOVANNI

D'oggi innanzi porta il nome dell'uomo di cui rechi le forme. Piega il ginocchio, Filippo, ma per rialzarti più grande; rialzati sir Riccardo Plantageneto (*lo fa cavaliere*).

FILIPPO

Fratel mio dal lato di madre, sporgimi la tua mano: mio padre mi è stato largo d'onore, il tuo ti die' terre e ricchezze: or sia benedetta l'ora del dì o della notte nella quale fui generato, assente sir Roberto.

Una delle cose che vogliono essere principalmente studiate in Shakespeare ella è la finissima arte con la quale, poichè si è proposta la pittura di un carattere, non pago di offerircelo sotto il principale suo aspetto, e' sa svolgerlo variamente, ponendone in rilievo tutte le più piccanti sebbene secondarie modificazioni. E così fa egli di questo Filippo Falconbridge. Lo abbiamo veduto ardito e disprezzante d'ogni umano riguardo offerirsi quasi millantatore egli stesso degli illegittimi suoi natali per avere diritto di vantarsi generato da un grande e famoso guerriero monarca; avere in nessun conto le ricchezze della paterna eredità, dappoichè con la libera rinunzia di esse gli sembra di apporre un suggello maggiore al nuovo atto di sua nascita di cui va superbo; ora egli si appresenterà sotto diverse sembianze; ma tali per altro che pienamente concorderanno colla caratteristica bizzarra fisionomia di che volle improntarlo il poeta.

Il re, cui preme di provvedere senz'altro ritardo alle cose della guerra, nella quale sta per vedersi impegnato contro la Francia, ha sciolto il consiglio, e partiti con lui Eleonora e la regina madre e gli altri del seguito, rimane sulla scena il solo Filippo. Il quale, nell'atto che vede uscire il fratel suo, non può tenersi dallo sca-

gliargli addietro un ultimo frizzo. « Fratello, addio, » gli dice; « buona fortuna a te poichè fosti generato nelle vie dell'onestà. »

Indi piglia ad esaminare tra sè e sè il nuovo suo stato, e con sì vivo acume di spirito accenna alle varie debolezze del cuore umano, che lo direste poco men che consumato nelle malizie del mondo, se la giovane sua età non dèsse ampio diritto di giudicare veramente in lui istintivo e proprio della sua scaltrissima natura quel suo sì fine talento di osservazione.

Pensando al titolo di cavaliere, che gli fu compartito dal re, ei dice a sè stesso:

Ora posseggo un piede di più d'onore che non ne possedessi per lo innanzi, ma in pari tempo quanti piedi di terreno non perdetti io? Ma via, che serve? Adesso d'una fraschetta posso fare una lady. — *Buon dì, sir Riccardo.* — *Gran mercè, amico.* — E se ha nome Giorgio, io lo chiamerò Pietro; perchè chi è di fresco salito ad alta dignità deve dimenticare i nomi delle persone, e a saperli farebbe prova di pulitezza e diligenza più che non si convenga a chi ha mutato condizione. E il nostro viaggiatore? Oh! ei pure e il suo stuzzicadenti si denno avere il loro posto alla tavola di mia signoria; e poichè avrò ben rimpinzato il mio ventricolo da cavaliere, farò girare attorno a' denti la mia lingua, e mi degnerò interrogare il mio amabile convitato sui paesi da lui percorsi (*). *Mio caro signore,* così comincio io appoggiato sul mio gomito, *vi supplico.....* — Ecco la domanda; cui la risposta tien dietro pronta come un alfabeto: *O signore, tutto a' vostri servigi,* dice la risposta, *tutto a voi devoto.* — *No, mio caro ospite,* torna a dire la dimanda, *son io, caro signor mio, son io che anelo*

(*) Interrogare i viaggiatori, averne alla propria tavola, era a' tempi di Shakespeare uno de' più scelti e ricercati passatempi de' grandi signori. L'uso dello stuzzicadenti veniva considerato quale affettata predilezione alle mode straniere: un uomo che si puliva i denti con lo stecco, o se lo teneva in bocca, era certamente o voleva essere creduto un viaggiatore, un uomo, cioè, che molti stranieri paesi aveva visitati.

a servirvi! — E così la risposta, indovinando sempre a cui mira la domanda, risparmia un'eterna litania di complimenti, e ne parla di Alpi, di Appennini, di Pirenei e del fiume Po; finchè giunge l'ora del pranzo. — Ed ecco nè più nè meno la sola società degna di un uomo d'alto affare quale ora mi son io, e che si attaglia a capello a chi ha un animo fatto per poggiar alto, qual l'ho io appunto. Perocchè gli è un vero bastardo del tempo (ed io il sarò sempre per quanto mi faccia) colui il quale non sa approfittare dell'esperienza e delle osservazioni, e non sa camminare col suo secolo nelle usanze, ne' propositi, ne' modi, e mal conosce l'arte di spacciare la menzogna, questo veleno sì gradito al tempo nostro; arte che io già non praticherò per gabbare altrui, ma sì unicamente onde altri non gabbi me, e per ispargere di fiori i gradini del mio innalzamento.

Egli è tutto vano del novello suo grado, ma anche in questa manifestazione del suo animo ambizioso si mesce il naturale umor motteggevole che presta al suo carattere un fare al tutto speciale. Quando la madre, lady Falconbridge, lo rampogna perchè assieme al fratello abbia sfacciatamente osato far insulto al suo onore di savia moglie, e lo chiama indomabile marrano, ei s'affretta a interromperla:

Son cavaliere, buona madre, son cavaliere nè più nè meno quanto Basilisco (*), e non già un marrano. Sì, sull'onor mio, ricevetti la piattonata che fa i cavalieri, e ne reco ancora il lividor sulle spalle.

Egli è così inclinato alla facezia che non può lasciar di volgere in beffa persino la cosa che ora ha più sacra. È quindi naturale che, dotato di questo piacevole cinismo egli esulti più che mai, allorachè proprio dalla bocca di sua madre ode confermata la verità che maggiormente lo lusinga, essere egli nato da un illecito amore del gran Riccardo, e studii inoltre a consolare

(*) Personaggio ridicolo di una cattiva commedia inglese.

la buona donna di quel resticciuolo di rimorso che ancor la affligge per la violata coniugale fedeltà. Senonchè anche il modo col quale si adopera a ciò ha qualche cosa di bizzarro e avventato, sì che serve a maraviglia a fare vie più precisi i lineamenti di questa piccante fisionomia.

Hannovi sulla terra dei falli privilegiati, e il vostro, madre, è di codesti; il vostro trascorso non fu già un atto di follia; perchè, dico io, come fare a non lasciar il cuor vostro alla balia di Riccardo, quale un tributo di suddittanza al suo onnipossente amore? Di quel Riccardo del quale neppure il leone valse a sostenere la furia e la forza indomabili, impotente a salvare il sovrano suo cuore dalla mano dell'eroe (*). Ben è naturale che quegli il quale divelle il cuore dal seno de' leoni, agevolmente impossessare si debba di quello d'una donna....

Sì, madre mia, con tutta l'anima vi ringrazio del padre che mi avete dato! Se avvi uomo al mondo il quale osi dire che voi non faceste opera buona a generarmi a quel modo, mi si rechi innanzi, e mando la sua anima a' mille inferni. Vieni con me, donna; vo' presentarti a' miei nuovi congiunti, ed essi affermeranno che il dì in cui Riccardo mi generò, se tu lo rimandavi col no, avresti commesso un delitto.

Forse non senza un fino ponderato artifizio, la esposizione del grande quadro storico che Shakespeare verrà svolgendo, è amenizzata e in certa guisa rallegrata dalla presenza di questo personaggio ingegnosamente com-

(*) Si fa qui allusione ad un'antica romanza e ad alcune vecchie cronache, ove si narra che il re Riccardo strappò il cuore dal seno di un leone che l'arciduca d'Austria aveva fatto entrare nella carcere di lui per isbranarlo; e questo per vendetta della morte di suo figlio ucciso da Riccardo con un gran pugno. Al dire della romanza e delle cronache, da questo suo atto di prodezza gli derivò il soprannome di *Cuor di leone*, ed è appunto la pelle della fiera di cui soleva Riccardo servirsi a uso di mantello, quella che nel dramma supponesi avergli tolta l'arciduca dopo uccisolo.

posto di un misto di comico e di grave, che come principale figura si offre in tutto il primo atto del dramma. Era mestieri tener sollevato l'animo dello spettatore con impressioni piacevoli, ond'ei fosse ancor vergine di gagliarde emozioni, e quindi meglio disposto a reggere all'aspetto dei terribili casi e delle turpi iniquità che vedremo intrecciarsi a poco a poco nel cupo ordito dell'azione.

Ora la scena è trasportata in Francia sotto le mura di Angers. Il signor di Châtillon, l'ambasciatore di Filippo, ha riferita all'augusto suo monarca la tracotante risposta del re Giovanni, ostinato a sostener coll'armi la propria usurpazione. Il re Filippo è tutto bramoso di misurarsi con lui in campo; e Costanza, la madre del giovinetto Arturo di Bretagna, frodato del trono d'Inghilterra dallo zio, gli esprime con toccanti parole la gratitudine sua, e già manifesta quel tenero e passionato cuore, che la farà degna di tanta pietà allorchè la sventura la opprimerà di tutto il suo peso.

Oh ricevete i ringraziamenti di sua madre (dice ella al re ed all' arciduca d'Austria, che con paladinesca jattanza si propone di non posar l'armi se prima non sia resa ampia giustizia al figlio di lei), ricevete i ringraziamenti di una vedova fino a che il vostro braccio potente gli avrà dati i mezzi di premiare più degnamente il vostro generoso zelo.

E con altre più soavi parole aggiunge il giovinetto:

La pace del cielo è per coloro che impugnano la spada in guerre sì giuste e sì pietose.

Intanto l'usurpatore, che fu sollecito a porre in ordine il suo esercito, accorse a gran giornate verso Angers.

Viene con essolui la regina madre, furia che lo instiga alle battaglie ed alla carneficina; con essolui sua nipote Bianca

di Castiglia; con essolui un bastardo del re decesso, e tutta la gioventù del suo paese, il cui nero umore cerca le avventure.

Le due osti nemiche si veggono schierate l'una dell'altra a fronte sotto le mura della contrastata città. Però, prima di scendere alla funesta prova dell'armi i due re vengono a parlamento; ciascun d'essi fa studio a dar sembianza di giustizia alla causa abbracciata, ma il re Giovanni, invocando ad ogni poche parole il nome di Dio e del cielo, vince di lunga mano il suo competitore negli artifizii di una consumata ipocrisia.

Tra i principali del seguito di Filippo di Francia si nota l'arciduca d'Austria, cui Shakespeare, con palese violazione della verità storica, attribuisce l'uccisione di Riccardo Plantageneto(*). Per goffa vanagloria veste egli la pelle di leone, di che si fregiava le spalle il famoso guerriero monarca; e ciò solo è cagione più che bastevole a farlo bersaglio all'ira e agli acerbi sarcasmi di sir Filippo il bastardo, cui tarda il momento di misurarsi con lui in battaglia per vendicare la morte del padre. Sta egli ben attento a cogliere l'occasione di beffeggiarlo, sicchè alla bella prima parola ch'esce di bocca all'arciduca, il quale vorrebbe impor silenzio ad Eleonora ed a Costanza fattesi a garrire al cospetto dei due re, e' gli si pone vicino, e schiamazzando grida:

Stiamo ad udir l'usciere.

ARCIDUCA

Oh che diavolo d'uomo sei tu?

(*) «Assediando il castello di Chaluse presso Limoges nel 1199, un certo Bertrando di Gordon arciero, presolo di mira, gli trapassò una spalla con una freccia. La ferita non era pericolosa, ma l'imperizia del chirurgo la rese mortale, perchè nello scarnificare la spalla per farne uscire la freccia, formatasi la cancrena, il principe vide accostarsi l'ora della sua morte.» — Vedi Hume, cap. X.

FALCONBRIDGE

Un uomo che ti tratterà proprio da diavolo se può agguantarti da solo a solo. Tu con tutta la tua pelle di lione sull'omero, che cosa altro sei mai se non il capriolo della favola, il cui gran valore consiste nel saper tirare il pelo ai leoni morti (*)? Ma io darò di scrollo alla tua giubba se posso ghermirti a senno mio. Pensa a quel che dico, mio bel signorino, chè in fede mia il farò, oh sì il farò.

V'ha taluno degli astanti il quale osserva che quella pelle di leone s'addice benissimo a colui che il leone ne dispogliò.

FALCONBRIDGE

Sì, certo, gli sta bene sulle spalle per l'appunto come i coturni del grande Alcide starebbero bene calzati da un somiere; ma io, o somiere, io ti sbarazzerò della soma che hai sulle spalle, e ti porrò indosso tal carico che ti farà scricchiare la schiena.

Per cenno del re Filippo un araldo invita gli abitanti di Angers a comparire sui loro baluardi, onde dichiarino se riconoscono i diritti di Arturo Plantageneto, o quei del re Giovanni. I cittadini si fan vedere dall'alto delle loro ben munite mura, ed è a notarsi l'accarezzevole insinuante linguaggio col quale ognuno de' due nemici monarchi adopra a cattivarsene il voto. Queste artifiziate lusingherie non valgono a trarre in inganno gli Angeresi, i quali confidenti più che tutto nelle proprie fortificazioni, rispondono che fino a quando non abbiano i due re deciso tra essi del valore de' loro diritti, e' terranno in serbo il loro omaggio per esserne larghi a quegli cui s' aspetterà.

(*) Allude all'astuzia fraudolenta che usò l'arciduca per far prigioniero Riccardo.

Una sì formale dichiarazione decide le due opposte parti alla battaglia, e nessuno più del bastardo Falconbridge esulta al guerriero invito delle trombe.

San Giorgio, tu che domasti il dragone, e d'allora in poi ti mostri sempre sul suo dosso tal quale sei dipinto nell'insegna della mia ostessa, inspirami ora qualche tua ghermi-nella di guerra.

Poi volgendosi all'arciduca:

Amico mio, se fossi ora nel tuo paese e nel fondo del tuo antro con la tua lionessa, vorrei imporre sulla tua pelle di lione una testa di bue, e fare di te un singolar mostro.

ARCIDUCA

Zitto là; non più.

FALCONBRIDGE

Oh trema, poichè il leone or rugge davvero.

I due nemici eserciti si scontrarono in battaglia. Ognuna delle due parti vorrebbe vantar la vittoria, ma i difensori di Angers guardano indifferenti dall'alto delle loro torri ben munite le opposte pretese dei due re. Da ultimo consigliano un partito di conciliazione: in forza di questo la lotta troppo a lungo prolungata cesserà con soddisfazione di tutti, e solamente a danno di colui a cagione del quale furono brandite le armi.

Il primo cittadino di Angers, a nome dell'intera popolazione, propone che Bianca di Spagna, la nipote del re Giovanni, sia impalmata a Luigi, delfino di Francia, e così rappacificati i due monarchi da questa felice parentela, che concilia gli interessi di entrambi, la disputata città aprirà le sue porte.

Eleonora, la regina madre, è sollecita ad apprezzare l'accorto consiglio.

Figlio (*dic'ella al re Giovanni*), porgi orecchio a questa proposta d'alleanza, conchiudi questo matrimonio: dà a

tua nipote una dote conveniente, perocchè con siffatto modo tu raffermi sul tuo capo una corona vacillante; e quel piccolo Arturo, come tenero arbusto destinato a perire, non troverà sole che maturi il fiore che gli prometteva sì bel frutto. Leggo negli occhi del re di Francia ch' egli è inclinato a cedere; osservate con qual calore ei parla sommesso a' suoi che gli stanno intorno; eccitateli a concludere intanto che i loro animi sono aperti all'ambizione, per tema che il loro zelo, ora attiepidito, non rinasca al suo primiero vigore, risvegliato dalle dolci preghiere, dalla pietà e dai rimorsi.

Quale profonda scaltrezza, quale malvagio disprezzo di ogni principio di onestà e d'ogni sentimento del dovere si manifestano in queste parole che d'un tratto di luce sinistra pongono in chiaro il perverso carattere della vecchia regina, di colei che menando vanto delle sue maschie inclinazioni, non contenta di eccitare il figlio alla guerra, volle venirgli compagna sul campo? Nel tratteggiare il re Giovanni quale uomo d'animo debole nella perfidia, esitante nella viltà come la più parte de' malvagi, appunto maggiormente odiosi perchè inetti a commettere il male con forte e aperta audacia, s'avvide Shakespeare che bisognava porgli al fianco chi per vigore di morale ascendente scuoter sapesse la sua fluttuante volontà; e la madre sua Eleonora, il cui cuore è indurito nelle infauste vicende di una vita procellosa, assume appunto vicino a lui gli ufici del cattivo genio che lo aizza e gli presta l'energia necessaria a compire risolutamente le azioni più arrischiate. E in fatto re Giovanni acconsente al proposto accordo, assegna diverse province in dote alla nipote, cui concede in isposa al delfino, ed è lieto d'avere con piccolo sacrifizio disarmata la possente destra di colui che aveva giurato di strappargli dal capo la rapita corona per darla all'innocente fanciullo ingiustamente spogliato del retaggio paterno.

Questo vile e frodolento mercato è appena compiuto, e già a Filippo di Francia punge il rimorso del suo basso egoismo. Egli, re potente, contornato da' suoi più forti, teme quasi d' incontrare lo sguardo accusatore di una donna infelice e derelitta.

Costanza non è fra noi?... Son ben sicuro ch'ella non v'è, perocchè la sua presenza avrebbe di certo turbato il contratto di matrimonio che ora abbiamo stretto. Dov'è essa? Dove suo figlio? Dicalo chi il sa.

LUIGI

Essa geme sdegnosa e addolorata nella tenda di Vostra Altezza.

RE FILIPPO

E in fede mia, il trattato che ora abbiamo conchiuso non è di tal natura da guarirla della sua tristezza.

Ei vorrebbe pure far minore in qualche modo la gravità dell'ingiustizia commessa.

Fratel mio d' Inghilterra, come potremo mai contentare quella vedova? Venni per dar sostegno a' suoi diritti, ed ecco che invece, Dio il sa, li ho volti in parte a mio proprio vantaggio!

Molto più agevolmente si acqueta l'animo di re Giovanni, al quale sembra facil cosa trovar modo di mandar soddisfatto il nipote Arturo, indegnamente derubato di un regno, col farlo duca di Bretagna, conte di Richemont e signore di Angers.

Fate avvertire Costanza, mandate un messaggero solerte ad invitarla alla nostra cerimonia; oso credere che se non ci riuscirà di colmare la misura de' suoi voti, la soddisfaremo almeno tanto da far tacere i suoi lagni.

Ed ecco con quale sbadata indifferenza dopo avere assestato i loro interessi particolari, due monarchi bilanciano le naturali conseguenze della loro ingiustizia,

dappoichè queste non saranno che a danno di due deboli vittime, un orfano fanciullo e una donna non d'altro potente che del suo immenso affetto di madre!

La scena si va vuotando di tutti questi alti personaggi che, appresentatisi con tanta pompa di generosi sentimenti, e di propositi pieni di orgoglio, ora se ne ritraggono lasciando l'animo dello spettatore pieno di un amaro disinganno. Ma il poeta non permetterà ch' essi partano senza che siano colpiti dal meritato disprezzo; e l'uficio di scagliare il dovuto biasimo sarà dato appunto al meno savio de' personaggi del dramma, onde il biasimo stesso s'armi dei dardi più acuti del motteggio, e riesca tanto più acerbo, quanto è maggiormente sventato il cervello di colui che non potè rattenersi dal manifestarlo con le solite sue foggie bizzarre, ma pur sempre piccanti e caratteristiche.

Mondo insensato! (*esclama Falconbridge, poichè si vede solo*) Mondo insensato! Re insensati! Stolto compromesso! Giovanni per metter fine alle pretese di Arturo a tutti i suoi stati, ne cede di buon grado una parte; e il re di Francia, cui la giustizia stessa aveva cinta l'armadura, la cui coscienza e uno zelo caritatevole avevano condotto in campo qual vero soldato d'Iddio, ebbe un segreto colloquio con quel demone astuto che fa cambiare i proponimenti, con quel barattiere che piglia a trastullo la buona fede, con quell' instancabile mezzano delle promesse violate che lucra su tutti, sui re, sui mendichi, sui vecchi, sui giovani e sulle fanciulle, e che a queste rapisce l'unico bene, il loro nome di fanciulle; con quel gentiluomo dalla dolce, carezzevole fisonomia, insomma con l'*interesse;* l'*interesse*, codesto pendìo del mondo, del mondo saviamente posto in bilico sopra sè stesso e destinato a rotolare con moto equabile sopra un terreno sempre piano, quando codesto amor del guadagno, questa vile inclinazione che seco ci strascina, questo supremo movente, l'*interesse*, rompendone l'equilibrio, non lo facesse deviare dalla sua direzione, dalle sue leggi, dal suo corso e dal suo fine...

Appare chiaramente come in molti squarci de' suoi drammi, Shakespeare presentisse in certo modo gli arguti pensamenti de' più profondi filosofi, e con la rara sua finezza sapesse porli sotto uno speciale punto di luce; ma forse in verun altro suo brano egli indovinò meglio che in questo or citato il beffardo Montaigne. Con quale sguardo acuto Falconbridge osserva il mondo per irridere alle sue debolezze, alle sue viltà; con quale audace motteggio egli piglia a scherno la umanità, e coi dardi di un medesimo sarcasmo colpisce i piccoli e i potenti, i mendichi ed i re!

La notizia del matrimonio del delfino con Bianca, la nipote del re Giovanni, e della pace che ne conseguì tra i due monarchi nemici, vien recata a Costanza. Giugne così tremendo quest'annunzio al suo cuore di madre, e verrebbe ad essere sì barbaramente tradita ogni sua speranza, ove non fosse menzognero, ch'ella non può, non vuole prestarvi fede.

Va, non ti credo (*dice ella al messo*); ho il giuramento del re, che mi assicura del contrario; e tu sarai punito per avermi cagionato tanto spavento, imperocchè io sono malata e suscettiva di terrori, sono oppressa da ingiustizie, e perciò sempre piena di ubbie; sono vedova senza uno sposo per appoggio, e perciò facile a pigliar timore; sono una donna, e per questo naturalmente inclinata a paurire. Quand'anche tu mi dicessi ora che la tua novella non fu che una celia, non potrei calmare i miei spiriti turbati. Questo tremito di tutti i miei nervi e la mia commozione dureranno tutto questo dì.

È al sommo commovente la situazione morale di quest'infelice, che a poco a poco passa naturalmente dalla incredulità al dubbio, e dal dubbio alla dolorosa certezza. Ella ha vicino il piccolo suo Arturo, il messo lo guarda, e sembra commosso, onde Costanza gli dice:

Perchè ti posi quella mano sul cuore? Perchè si gonfiano i tuoi occhi di lagrime pietose, imminenti a sgorgare come fiume straripato? Tutti questi indizii di tristezza confermano dunque le tue parole! Parla dunque di nuovo, dimmi non quello che già m'hai detto, ma una parola sola, dimmi se è vero il tuo racconto.

IL MESSO

Così vero è, come credo che abbiate ragione di riputare alsi coloro che sono gli autori della sua verità.

COSTANZA

Ah, poichè tu m'insegni a credere ciò che cagiona in me un gran dolore, insegna del pari a questo dolore a farmi morire, e il mio credere e la mia vita s'accozzino tra essi come due nemici furiosi e disperati che al primo urto cadono e muoiono. — Luigi ammogliato con Bianca! Oh mio figlio, se ciò è che diverrai tu? La Francia amica dell'Inghilterra! Che cosa diventerò io per te!

Il cordoglio ond'è piena la rende ingiusta e sgarbata. Ella non può soffrire la vista del messo che le recò la trista novella, e vorrebbe cacciarlo da sè.

IL MESSO

Qual male fec'io, signora, facendovi consapevole del male che altri v'ha fatto?

COSTANZA

Ah questo male mi è sì odioso che rende malevoli a me utti coloro che ne parlano.

E al piccolo Arturo che la supplica di calmarsi:

Oh, tu che vuoi ch'io non mi corrucci (*ella risponde*), se tu fossi laido e di vergogna al fianco che t'ha portato, se fossi coperto di macchie ributtanti, se fossi uno scemo, deforme e colle membra storte e rattratte.... sarei indifferente alla tua sorte, e non m'affliggerei, perocchè allora non ti amerei, nè tu saresti degno de' tuoi illustri natali, o di una corona. Ma tu sei bello; e al tuo nascere, o diletto fanciullo, la natura e la fortuna si sono adoperate di concerto per formarti a grandi destini... Tu puoi vantarti di

riunire tutti i pregi della bellezza; il giglio e la rosa non hanno maggior freschezza e maggiori grazie di quante n'hai tu.

Alla soavità di queste parole, che con tanta evidenza dipingono il lato più tenero del cuore di una madre tutta amore ed esaltata compiacenza della cara e infelice sua prole, con mirabile contrasto succedono le forti espressioni del dolore della donna, che irrompe veemente:

Ma la fortuna, oimè! ella fu corrotta e mutata da' tuoi nemici, ella è di solito generosa de' suoi adulteri favori al tuo zio Giovanni, e la sua mano dorata abbacinò il monarca di Francia facendogli calpestare l'onore de' sovrani, e prostituire la maestà dei re dinanzi all'interesse. Il re di Francia si è vergognosamente venduto alla fortuna e al re Giovanni! Alla fortuna infedele e all'usurpatore Giovanni!

E poscia, quasi volendo udir riconfermate le sue invettive da altri, ella si volge al messo:

Or dimmi tu, amico: il re di Francia non è egli uno spergiuro? Impreca il suo nome o vattene, e lasciami sola co' miei mali, ch'io sola son costretta a patire!

E quando il messo le annunzia ch'ei non può andarsene se non conduce ella stessa ai due re, con quanta sublime e terribile maestà questa regina scaduta, ma forte del profondo suo sentire, s'innalza e respinge la temeraria ingiunzione.

Puoi partire, e partirai solo. Io non verrò con te. Insegnerò al mio dolore la dignità, imperocchè il dolore è dignitoso, e fa forti le sue vittime. Si radunino i re dinanzi a me, dinanzi al solenne spettacolo della mia afflizione che è sì grande, che solo la compatta massa della terra può sostenerne il peso (*si getta per terra*). Qui m'assido io co' miei mali, questo è il mio trono: va a dire ai re che vengano a curvarsi al mio cospetto (*).

(*) L'illustre tragico italiano G. B. Niccolini in una delle più imaginose e passionate sue creazioni, *Lodovico il Moro*, parve

Seduta nella polvere, oppressa dal peso delle sue sventure questa donna in sì misero stato commove al sommo, e a un medesimo tempo incute un senso di maraviglia e di alto rispetto. Entrano i due re col loro seguito. Filippo di Francia esulta di gioia per le nozze che colmar denno la felicità di suo figlio Luigi.

Per celebrare questo giorno pare che il sole glorioso rallenti il suo corso.... e l'anno nel suo rivolgimento non ricondurrà mai questo bel giorno senza offerirlo come un giorno santo e solenne.

E Costanza alzandosi, così prorompe a interromperlo:

Un giorno di maledizione e non un giorno santo egli è questo!... Oh piuttosto scompaia dalla settimana un simil giorno di vergogna, di oppressione, di spergiuro! E se debbe rimanere, che le donne incinte preghino il cielo di non avere a deporre il peso del loro seno in questo giorno,

ispirato a questa sublime scena di Shakespeare. Veggasi la scena IX dell'atto terzo dell'or citata tragedia. Isabella d'Aragona, moglie dell'infelice e debole Galeazzo Sforza indarno invocò gli aiuti di Carlo VIII contro le perfide arti di Lodovico il Moro: nell'eccesso della disperazione ella si prostra ai crudeli che le stanno intorno tacitamente esultanti allo spettacolo del suo dolore:

A chi volger mi posso? O dura terra
Apriti, mi nascondi...
Terra crudel, t'abbraccio; e questa polve,
Imagin vera della mia fortuna,
Spargo sulle mie chiome.

MORO

Alzati, o donna,
Alzati.

ISABELLA

È questo il trono mio, prostratevi
Principi della terra innanzi a questo
Trono della sventura: io, sì, regina;
Sì, la corona del dolore è mia.

Solo alloraquando i grandi poeti imitano a questo modo i grandi poeti, è vietato il tacciarli di plagio.

per timore che un orribile mostro non esca a deludere le loro speranze; che i marinai non paventino mai di naufragio se non in questo sol giorno; che solo i contratti che in tal giorno si conchiuderanno, possano andar violati; che ogni cosa che in tal giorno incomincerà, abbia infausta fine; oh sì, perfino la fede si muti in profonda mendacia.

A queste violenti invettive, che dipingono lo scompiglio di un animo quanto mai travagliato, altre ne succedono non meno avventate, nelle quali l'infelice donna, dileggiando la maestà de' monarchi, al cui cospetto si trova, non vede sulla loro fronte che l'inganno ed il vile spergiuro.

Il sagrifizio dell'innocente è consumato, i garriti di una madre sarebbero impotenti a turbare l'esultanza di questi re, che si sono data la mano per giovare frodolosamente agl'interessi l'uno dell'altro; ma insorge un caso impreveduto a gettare il rammarico nel loro cuore. Pandolfo, il Legato del Pontefice (*), si presenta al re Giovanni, e gli chiede ragione dell'odio che ei nutre verso la Chiesa, e gli ingiugne in nome della Corte Romana che ridoni a Stefano Lagton, arcivescovo di Cantorbery, il seggio episcopale che gli ha tolto. Ma impavido e burbanzoso al cospetto di un pericolo remoto quanto lo vedrem vile ne' guai vicini, il re Giovanni disprezza le minacce del Legato Romano, che ad incutergli timore non ha altro fuorchè lo spauracchio di una potestà di nome. Egli dunque ricusa. Allora Pandolfo si volge al re di Francia, e vuole ch'egli, quale prediletto tra i coronati figli della Chiesa, assuma di farsi il punitore dell'eretico ribelle. Filippo è combattuto a lungo da

(*) Innocenzo III « La controversia sulla elezione alla sede di Cantorbery somministrò ad Innocenzo l'occasione di pretendere al diritto di nominare ecclesiastici di sua scelta a' benefizi vacanti, nè mancò di vedere l'opportunità favorevole a giovarsene ». Vedi Hume, *Storia d'Inghilterra*, cap. XI.

opposti pensieri, ma da ultimo si decide a rompere il patto d'amistà stretto col re Giovanni, e gli intima guerra(*). Costanza esulta di questa determinazione che riapre il suo cuore alla speranza; ma l'ingenua giovinetta Bianca di Castiglia, veggendo d'improvviso dissipato l'incanto ch'ella si prometteva dal suo amore per Luigi il delfino cui era stata data in isposa quale arra di riconciliazione fra i due re, prorompe in amarissime parole, che muovono a pietà di lei, e gettano una soave luce di contrasto nel mezzo delle cupe tinte del quadro che va sempre più offuscandosi.

BIANCA

Il sole si copre di una nube sanguigna. Bel giorno, addio! Da qual parte de' contendenti debbo io pormi? Con entrambe ho vincoli, in entrambe ho una mano, nè l'una contro l'altra può combattere senza che io ne divenga la vittima.

LUIGI

Signora, seguitemi: la vostra fortuna è alla mia congiunta.

BIANCA

Oimè! la mia fortuna e la mia felicità non ponno prosperare con voi che a spese della mia vita.

Filippo Falconbridge, che nel calore degli antecedenti colloqui non lasciò occasione di scagliare i suoi più pungenti motteggi dietro all'arciduca, cui egli, bramoso dell'alta vendetta stabilita, tien d'occhio come il falco l'uccello che vuol fare sua preda, s'è alfine scontrato sul

(*) « Avendo Innocenzo III proferita sentenza di scomunica contro il re Giovanni, voleva pur emanar quella che proferiva il suo detronizzamento. Ma l'esecuzione di una tale sentenza non poteva verificarsi senza l'aiuto della forza; perlocchè il pontefice, girato intorno a sè uno sguardo, lo fermò su Filippo re di Francia qual unica persona cui potesse convenientemente incaricare di maneggiargli quest'arma, ultimo mezzo della sua autorità spirituale... Filippo accettò l'offerta del papa. » Vedi Hume, c. XI.

campo con lui e lo uccise (*). Ed ora eccolo apparir sulla scena con la testa ch'ei gli ha tronca.

Ma intanto ferve poco lungi la battaglia, e le schiere inglesi, mercè appunto il valore dell' indomito bastardo che le guidò, ebbero piena vittoria.

Il giovinetto Arturo di Bretagna cadde prigione in potere del re Giovanni. Questi ha forse già fiso nell'animo la sorte estrema che debbe colpirlo; ma la ipocrisia maschera ancora i suoi vili propositi; e dissimulato quanto codardo non ha il coraggio che basti a consumare arditamente un assassinio. Egli vuol bensì raccogliere il frutto del suo delitto, ma troppo gli cale di serbare le apparenze incolpate alla faccia del mondo. È ammirabile la scena nella quale con profonda scaltrezza si studia a far comprendere a un suo fedele il disegno ch'ei medita e ad eccitarlo con simulate carezze e lusingherie a farsi passivo ministro della sua rea volontà.

RE GIOVANNI

Fàtti in qua, Uberto. Oh mio caro Uberto! Io ti debbo molta gratitudine, e in questa prigione di carne si nasconde un'anima che si propone di ricompensarti con usura del tuo zelo per me. Mio amico, la tua proposta volontaria vive in questo cuore che ti ama, e quivi si conserverà. — Dammi la tua mano. — Avrei qualche cosa a dirti.... Ma aspetterò momento più opportuno. — Pel cielo, Uberto! Son quasi impacciato nel farti noto quanto ti stimi e ti apprezzi.

(*) Questo arciduca d'Austria morì invece di ben altro modo. Caduto da cavallo in un torneo, si ruppe una gamba, e soccombette. Così gli storici. — Come avremo altre occasioni da osservare, Shakespeare non si curò punto della stretta verità dei fatti storici ogni qualvolta il violarla gli dava modo a interpretare con più profondo acume il vero spirito della storia. Ma su questo punto, che implica una quistione di critica troppo controversa, avrò forse occasione di far ritorno se prenderò ad esame l'opinione di alcuni *estetici* troppo facili ad inorridire ogni qual volta veggono in qualche dramma non rispettata la rigorosa letterale esposizione dei menomi fatti storici.

UBERTO

Molto son tenuto a Vostra Maestà.

RE GIOVANNI

Buon amico, alcuna ragione non hai ancora per rispondere così; ma un dì l'avrai. Scorrano le ore colla lentezza che vogliono, presto o tardi condurranno per me il momento di farti del bene. Avrei una cosa a dirti: ma lasciamola. Il sole risplende in mezzo al cielo, e il lucido giorno, che rischiara per tutto i piaceri del mondo, è troppo pieno di gioia perchè tu possa ascoltarmi. Se vibrando nella propria sua bocca di bronzo la sua lingua di ferro, la squilla notturna gridasse sulla razza addormentata de' mortali: È un'ora; se questo luogo fosse pieno di avelli, e oppresso tu vivessi da truci dolori; se il negro umore della tristezza avesse sopito nelle tue vene il sangue, che senza di lei circola rapidamente e fa brillare negli occhi dell'uomo i segni di una gioia insensata, sfigurandone i lineamenti colle convulsioni del riso e della vana follia (passioni che io odio, passioni incompatibili co' miei disegni); ovvero se tu potessi vedermi senz'occhi, intendermi senz'orecchi, rispondermi senza voce, col pensiero solo, e senza far udire il suono delle parole che m' indispongono, allora, malgrado l' occhio raggiante e vigile del dì, confiderei al tuo seno i miei segreti pensieri... Ma, ah, nol voglio!... Nondimeno ti amo; e in fede mia, credo che tu pure ami me.

UBERTO

Abbastanza per intraprendere ogni cosa che mi comandiate. Dovesse la morte essere conseguenza della mia azione, pel cielo! l' intraprenderei.

RE GIOVANNI

Ben lo so che il faresti. Uberto, buon Uberto, mio caro Uberto, getta gli occhi su quel fanciullo (*indicando Arturo*). Or ti dirò chi ei sia, amico mio. Gli è un serpe che si oppone al mio cammino, e per tutto dove porto i passi lo trovo innanzi a me. M'intendi tu? Tu ne sei il custode....

UBERTO

E il custodirò per guisa che non mai potrà offendere Vostra Maestà.

RE GIOVANNI

La morte!

UBERTO

Signore?

RE GIOVANNI

Un sepolcro.

UBERTO

Ei non vivrà.

RE GIOVANNI

Basta. Ora m'è possibile tornare a provare la gioia. — Uberto, io ti amo a non dubitarne; ma non vo' dirti quello che mi propongo di fare per te: ricordati la promessa... (*)

Egli ordina la partenza per l'Inghilterra, ove già in forza di un suo comando accorse il bastardo Falconbridge a far pesare sul clero e sugli aderenti alla parte del pontefice i rigori di una violenta oppressione. Intanto il re di Francia, ristretto nella sua tenda, lamenta le amare conseguenze della violata pace; ma a raffronto dell' immenso dolore di Costanza ogni altra afflizione apparir deve di poco momento. Egli medesimo il re, sebbene gravato dall' umiliazione e dalla

(*) Questa scena nella quale, attraverso al velo di una perfida scaltrezza, si ritrae l'iniqua natura dell'usurpatore, è un'incomparabile saggio di artifizio drammatico e di profonda conoscenza dell'uman cuore. Citata con ammirazione dai critici, fu troppo spesso imitata dai poeti che a' nostri giorni presero a scrivere tragedie, nudriti del forte studio delle opere di Shakespeare. Dumas nella *Cristina di Svezia* e Delavigne nei *Figlii d'Eduardo* e nel *Luigi XI* la presero a modello, e quest'ultimo in ispecie nella bellissima scena in cui il temuto antagonista di Carlo il Temerario insinua scaltramente al suo fido Tristano l'eremita di sorprendere con tradimento il conte Rethel per carpirgli il trattato d'alleanza rilasciatogli poco prima; e ciò anche col mezzo d'un assassinio. Come il re Giovanni di Shakespeare, il Luigi XI di Delavigne adopera finte carezze e perfide abbindolerie per ottenere che il vile ufficiale indovini e si presti ad eseguire il tristo comando dato con coperte parole.

sventura per la perduta battaglia, adopera a consolarla. Ma nè consigli nè conforti ascolta la povera madre. Ella non vuole se non se « ciò che mette fine a tutti i consigli, la sola e vera consolazione degli sfortunati, la morte. »

Oh morte cara e diletta! Tu oggetto d'odio e di terrore per l'uomo felice, esci dal seno dell'eterna notte....

FILIPPO

Amabile infelice, cessate!

COSTANZA

No, no, io non mi calmerò finchè mi rimarrà fiato da gridare. Oh perchè la mia lingua non è essa vigorosa come quella del tuono! Allora col grido del mio dolore scuoterei il mondo, e sveglierei dal suo sonno quella morte crudele cui non può giungere la debol voce di una donna, e che sdegna le volgari invocazioni.

IL LEGATO PANDOLFO

Signora, quello che dite è follia e non dolore.

COSTANZA

Nulla havvi di santo in te che di questa guisa mi calunnii. No, io non sono una pazza; questi capelli che mi divelgo sono miei; il mio nome è Costanza; io era la moglie di Goffredo. Il giovinetto Arturo è mio figlio e l'ho perduto. No, io non sono una pazza; ma piacesse al cielo che il fossi, chè così potrei dimenticare me stessa. Insegnami tu, o cardinale, una filosofia che mi renda pazza, e verrai fatto santo!....

Oh se fossi pazza dimenticherei mio figlio, ovvero nella mia pazzia lo scambierei per un fantoccio.... Oh no, pazza non sono, e troppo bene sento la diversità dei dolori della sventura.

FILIPPO

Riannodate le vostre treccie. Oh! quanto amore io veggo in questo bel volume di capegli!....

COSTANZA

Sì, codesto io farò. Ma perchè il farò io? Mentre ne scioglieva i nodi io gridava: *Ah potessero le mie mani sciogliere di prigionia il figlio mio nel modo stesso ch'elle*

danno libertà a questi capelli! Ed ora ho invidia della loro libertà, e vo' rimetterli in ceppi, poichè il figlio mio è prigione...

Ogni pensiero, ogni impressione, ogni esterno oggetto non fa che inasprire vie più il dolore di questa misera madre. In preda ad un'esaltazione violenta, ella non esiste che per nodrirsi delle immagini della sua sventura. Ella si volge al cardinale Pandolfo, e ricordandogli di aver udito dire che in cielo le anime dei trapassati si riveggono:

Se ciò è vero (*gli chiede*) io rivedrò lassù mio figlio, perocchè da quando nacque Caino, il primo figlio maschio, fino a colui che mise solo ieri il primo alito, non mai vide la luce più aggraziata creatura; ma il dolore come verme rodente distruggerà quel tenero germoglio, e fugherà la nativa bellezza delle sue guancie, rendendolo macro e sparuto come un moribondo (1); in tale stato ei morrà, e quando sarà risorto, ed io mi scontrerò in lui nella corte del cielo, nol ravviserò; sicchè mai più, mai più potrò io rivedere il mio vago Arturo.

PANDOLFO

Voi persistete nel vostro dolore troppo biasimevolmente.

COSTANZA

Che dice costui che non ebbe mai figli? (2)

(1) Il testo dice *come un accesso di febbre.*

(2) Un tratto di sublime concisione che a questo in parte assomiglia, ammirasi nel *Macbet.* Nella scena terza dell'atto quarto Rosse arreca a Macduffo l'annunzio dell'eccidio della moglie e dei figli di lui, consumato per cenno di Macbet. E Malcolmo, amico dell'infelice padre, adopera a consolarlo di tanta sciagura.

« Or via, — conforta.
Medicheremo con mortal vendetta
Questa piaga mortale. »

Al che Macduffo risponde queste sole parole piene di profonda espressione:

« Ei non ha figli. »

(*Versione del Niccolini.*)

Sublime esclamazione, slancio stupendo che sveglia nello spirito del lettore le più serie e triste riflessioni, se però non lo invade di tanta pietà da fargli impossibile interpretarlo altrimenti che come l'ingenuo e impetuoso disfogo dell'inconsolabile cuore di una madre.

Ed ora questa madre quali altre parole più efficaci troverà a manifestare la sua grande ambascia? Quali accenti più strazianti usciranno dall'anelante suo petto? Ma il poeta porrà un limite alla troppo viva commozione dello spettatore; egli allontanerà questa donna perchè non venga più fatto cenno di lei se non se quando è portato l'annunzio della sua morte. Ma prima ei vorrà che si oda il suo ultimo grido, che l'ultimo atto della sua disperazione renda compiuta la pittura di questo sublime simbolo della materna tenerezza.

Non vo più conservare questi ornamenti sulla mia testa (*si strappa il diadema*) allorchè la confusione è nella mia anima. — O Signore, il mio figlio, il mio Arturo, il mio diletto figlio, la mia vita, la mia gioia, il mio sostegno, il mio intero mondo! il conforto della mia vedovanza, il refrigerio di tutti i miei dolori! (*esce*)

Disgustato da tante tristizie e umane miserie, Luigi il delfino di Francia rinegherebbe il mondo per sciogliersi dalle mendaci sue illusioni se il cardinale Pandolfo, ridendo della sua inesperienza, col linguaggio di una consumata scaltrezza, nol confortasse a far buon viso alla sventura, persuadendogli che i principi non denno mai affliggersi tanto de' mali altrui, da non avere poi libero il senno per saper volgerli a loro pro! E questa è la beffarda filosofia delle anime corrotte dal veleno della potenza e della fortuna; questo è il vile cinismo di chi mai non avendo patita l'afflizione, trova oggetto di scherno il dolore e la mestizia de' cuori ingenui.

Indotto dalle parole dell' astuto prelato, Luigi farà raccogliere un novello esercito, e tenterà con esso di invadere l'Inghilterra, e farne il conquisto, profittando delle intestine fazioni che turberanno quel regno.

Col principiare del quarto atto l' azione è di nuovo trasportata in Inghilterra nel castello di Northampton, ove l'infelice fanciullo Arturo, caduto prigione del re Giovanni, è dato alla custodia di Uberto. Ha qui luogo una delle scene più famose del teatro di Shakespeare, e veramente mirabile ove si guardi alla verità dell' affetto, alla soavità dell'espressione e alla tenerezza pietosa che risveglia nell'animo del lettore.

Uberto cui, come vedemmo, il re Giovanni con tanto acume di perfidia ha dato lo spietato incarico di tórre di vita l' innocente nipote, entra con due satelliti in una delle più remote stanze del castello.

UBERTO

(*Ai due satelliti*) Fate arroventare codesti ferri, e abbiate cura di starvene dietro alle cortine. Allorchè batterò il piede, correte e legate il fanciullo che troverete con me, ben stretto ad una sedia. Fatevi ben attenti al segnale. Escite e tenetevi pronti.

UN SATELLITE

Spero che voi vi farete garante delle conseguenze dell' azione.

UBERTO

Ridicoli timori! Non abbiate alcuna paura; fate quel che vi dico (*escono i due satelliti*). Fanciullo, vien fuori; ho a parlarti (*entra Arturo*).

ARTURO

Buon dì, Uberto.

UBERTO

Buon dì, piccol principe.

ARTURO

Principe così piccolo quanto è possibile esserlo a chi ha titoli di un grandissimo principe. -- Siete melanconico.

UBERTO

In fatto fui qualche volta più giocondo.

ARTURO

Bontà di Dio! Credevo che alcuno non potesse essere melanconico all'infuori di me. Nulladimeno mi ricordo che essendo in Francia vedevo dei giovinetti signori simulare per mero trastullo d'esser tristi come la notte. Pel mio santo battesimo, se io fossi fuor di prigione, benchè ridotto a condurre al pascolo le pecore, sarei lieto per tutto il durar del giorno. E qui pure lo sarei senza il sospetto in cui vivo, che mio zio cerchi farmi anche maggior male. Egli ha paura di me ed io di lui. Ma che colpa ho io se sono figlio di Goffredo (*)? No, certo non è mia colpa, e piacesse al cielo che io fossi vostro figlio, Uberto, poichè voi ben mi amereste.

UBERTO

(*Tra sè*) Se con lui m'intrattengo, le sue innocenti ciarle risveglieranno la pietà morta nel mio seno. È necessario ch'io sia sollecito a sbrigare questa facenda.

ARTURO

Siete malato Uberto? Oggi siete pallido assai. In verità vorrei che foste un po' malato per vegliare tutta la notte accanto a voi. Son ben certo io di amarvi più di quanto voi non amiate me.

UBERTO

(*Fra sè*) Le sue parole mi scendono al cuore (*dandogli un foglio*). Leggete qui giovinetto Arturo. (*fra sè*) Che! lagrime stolte sbandiranno la spietata crudeltà? M'è d'uopo spicciarmi presto pel timore che il mio proponimento non si sciolga in lagrime femminili! (*ad Arturo*) Forse che non potete leggere? La scrittura non è abbastanza bella?

ARTURO

Troppo bella, Uberto, per una sì nefanda azione. Che! Voi assumeste l'obbligo di abbruciarmi gli occhi con un ferro arroventato?

(*) Era Goffredo fratello di Riccardo Cuor di Leone, e maggiore d'età di Giovanni: ei morì mentre ancora regnava Riccardo. Arturo suo figlio era quindi il natural successore al trono d'Inghilterra.

UBERTO

Fanciullo, sì, il debbo.

ARTURO

E lo farete?

UBERTO

Il farò.

ARTURO

E vi basterà il cuore? — Allorchè voi non vi sentiste che un lieve mal di capo, io vi fasciai la fronte con un mio fazzoletto, col mio più bel fazzoletto. M'era stato regalato da una principessa, e non ve l'ho mai più ridomandato. Nel fitto della notte io vi faceva posar la testa sulle mie mani, e come i vigili minuti fanno trascorrere l'ora, così assiduo io alleviava per voi il peso del tempo chiedendovi ad ogni istante: Uberto, di che cosa abbisognate? Dov' è il vostro male? Qual buon uficio d' amicizia poss' io prestarvi? — C' è ben de' fanciulli di povera gente che sarebbero rimasti nel loro letto, nè vi avrebbero rivolta una sola parola di tenerezza; e voi, voi avevate un principe per servirvi durante la vostra malattia. Forse voi credete che il mio amore fosse simulato, e lo chiamate astuzia: credete ciò se vi piace. Se è volontà del cielo che voi mi trattiate male, converrà pure che lo facciate. Oh! voi avete cuore di strapparmi gli occhi, questi occhi che non v'hanno guardato una sol volta, nè mai vi guarderanno con collera?

UBERTO

Ho giurato di farlo, ed è mestieri che ve li abbruci con un ferro arroventato.

ARTURO

Oh! verun uomo avrebbe voluto commettere simile crudeltà se non in questo ferreo secolo. Il ferro medesimo, sebbene rovente e infuocato, avvicinandosi a' miei occhi, berrebbe le mie lagrime, estinguerebbe la sua rabbia ardente nella mia sola innocenza; e poscia si consumerebbe in ruggine solo per avere portato in sè il fuoco che doveva nuocere a' miei occhi. Siete voi dunque più duro, più insensibile del ferro arroventato? Oh se un angiolo fosse venuto a dirmi che Uberto doveva abbruciarmi gli occhi, io non gli avrei creduto, creduto non avrei che ad Uberto.

UBERTO

(*Batte del piede*) Venite fuori (*rientrano i due satelliti con corde, ferri, ecc.*) Or fate quel che vi ho detto.

ARTURO

Oh salvami, Uberto, salvami: sento strapparmisi gli occhi al sol vedere gli sguardi di quegli uomini sanguinari.

UBERTO

Datemi quel ferro, dico, e legatelo qui.

ARTURO

Oimè! Che bisogno avete di far quel viso sì truce e adirato? Non dirò uno zitto, me ne starò immobile come fossi un sasso. In nome del cielo, Uberto, non mi fate legare. Ascoltatemi, Uberto: rimandate codesti uomini spaventosi, ed io mi assiderò queto come un agnello, non mi muoverò, non batterò del piede, non dirò una sola parola, e neppure guarderò il ferro con isdegno. Rimandate soltanto quegli uomini, e vi perdonerò, sia qualunque il tormento che mi facciate soffrire.

UBERTO

(*Ai satelliti*) Andate, trattenetevi là dentro, lasciatemi solo con lui.

UN SATELLITE

Ho caro assai essere dispensato dal prestar mano ad una simile azione (*escono i due satelliti*).

ARTURO

Ohimè, colui che in forza de' miei lamenti fu mandato via mi era benigno; egli ha un ciglio severo, ma un cuor tenero. Uberto, lasciate ch' ei torni acciocchè la sua pietà ridesti la vostra.

UBERTO

Su via, fanciullo, preparatevi.

ARTURO

Non v' ha più remissione?

UBERTO

Non ve n' ha; dovete perdere gli occhi.

ARTURO

Oh cielo! Perchè non avete ne' vostri soltanto un pulviscolo, un granello di sabbia, un moscerino, o un crine smarrito, qualche cosa che offendere possa questo organo prezioso? Allora, sentendo voi stesso qual dolore violento destar può in esso anche la menoma causa, il vostro odioso progetto vi parrebbe orrendo.

UBERTO

È ella codesta la promessa che mi avete data? Orsù, tenete in freno la lingua.

ARTURO

Uberto, le parole di due lingue non sarebbero soverchie a perorare la causa di due occhi. Non mi costringete a tenere in freno la mia lingua; Uberto, non mi costringete, ovvero, se meglio vi piace, tagliatemi questa onde conservare possa gli occhi. Oh! abbiate carità de' miei occhi quand'anche non dovessero più servirmi ad altro fuorchè a veder voi. — A voi, osservate: in fede mia il ferro s' è raffreddato, e ora non mi farebbe male di sorta.

UBERTO

Posso ben riscaldarlo, o fanciullo.

ARTURO

No, in verità! Il fuoco creato per riconfortarci si è spento di dolore al vedersi adoperato in crudeltà sì poco meritate....

Tutte le cose che vorreste adoperare per farmi del male, niegano servirvi, voi solo mancate della pietà che si propaga al ferro crudele e al fuoco, sostanze che è noto essere serbate agli spietati usi.

UBERTO

Ebbene, continua a vedere per continuare a vivere. Io non toccherò mai più gli occhi tuoi per tutti i tesori che possiede tuo zio. Nondimeno giurato aveva e proposto m'era di abbruciarteli con questo ferro.

ARTURO

Oh! ora riconosco Uberto che prima si era svisato.

UBERTO

Basta, non più. Addio, addio! Conviene che vostro zio vi creda morto. Vado a deludere le sue crudeli spie con

un falso racconto. Or tu, bel fanciullo, dormi senza inquietudini, e sta certo che per tutti i beni dell'universo Uberto non ti farà mai male alcuno.

ARTURO

Oh cielo, io vi ringrazio Uberto.

UBERTO

Silenzio. Non una parola di più. Rientra con me, ch'io ti nasconda: per te io mi espongo a gravi pericoli (*escono*) (*).

In una stanza del reale palazzo, il re Giovanni, circondato dai lôrdi, riceve i loro omaggi. A consolidare vie più l'usurpato potere, volle egli farsi incoronare una seconda volta, e pieno di gioia e soddisfatto della sorte che tanto gli arrise finora, si offre disposto a concedere quelle maggiori grazie che gli verranno domandate. I lôrdi una sola ne invocano, ed è questa che ei voglia sciogliere dall'ingiusta sua prigionia il

(*) La bella tragedia *I Figli di Eduardo* di Casimiro Delavigne, che può dirsi una felice emanazione del *Riccardo III* di Shakespeare in quanto ne è tratto da questa il concetto e il fondo storico e drammatico, è inoltre una splendida parafrasi della scena qui per intero citata. Ciò che nel poeta inglese è limitato a una sola parte episodica del dramma, si presta in Delavigne al pieno sviluppo e ai generali contrasti dell'azione. La lotta al tutto impari tra l'astuto Glocester e le innocenti vittime de' suoi cupi rigiri, ammette di necessità la cooperazione di un satellite fidato che si presti a consumare con prezzolato braccio il delitto già di lunga mano maturato nella mente dell'usurpatore. Ed ecco quindi derivarne la bellissima scena nella Torre di Londra in cui Tyrrel, che si è venduto al reggente, e gli promise di uccidere i nipoti, per poco non si lascia impietosire dalle carezze ingenue dei due fanciulli. In sostanza egli è questo appunto il concetto della scena tra Uberto e Arturo or prodotta; se non che Delavigne la svolse con maggiore artifizio e più raffinate combinazioni; e tale differenza è naturale fra il poeta originale e l'imitatore. Il primo, forte della vergine sua ispirazione, non vede il bisogno di arricchirla di incidenti secondari, e la lascia nella sua bella nudità; l'altro più colto, più studioso dell'effetto scenico, trova necessario vantaggiarsi di mezzi estranei all'idea madre, e la complica e la arricchisce per darvi pure una qualche impronta di novità.

giovinetto Arturo; ma il far paga questa istanza non è più in potere dell'usurpatore. Uberto che sopraggiugne, è da lui interrogato in disparte; ei gli accenna avere adempiuto al datogli comando. Il re riferisce ai lôrdi essergli impossibile soddisfarli di quanto e' gli chieggono, perocchè Uberto gli ha recata notizia che in quella stessa notte Arturo cessò di vivere.

Grande è lo sdegno che desta un tale annunzio nell'animo di Pembrok e di Salisbury, i quali già entrati in sospetto delle inique mire del re, ora allo scorgere il malcelato suo turbamento si confermano nel dubbio, e assieme agli altri lôrdi si allontanano da lui minacciandogli alte sventure. E il re Giovanni, poichè essi lo lasciarono solo a' suoi pensieri, così medita tra sè:

Essi ardono di sdegno: io mi pento; nulla consolidar si può nel sangue, nè la propria vita si assicura colla morte altrui.

Quest'uomo, innalzato per la via del delitto, sordo al grido della coscienza e impassibile nella colpa finchè la sorte gli prestò i suoi facili favori, ora comincia a soffrire i primi strali del rimorso, dachè nuovi eventi sinistri minacciano sorgere a conturbare i lieti suoi giorni. La vile paura e la stupefazione faranno anche più spregevole quest'anima di fango, allorquando accorrerà un messo a recargli l'annunzio che un esercito francese, condotto dal delfino, ha invaso il regno; che Eleonora, la regina madre, morì; e che alcuni giorni prima anche la infelice Costanza cessò di vivere e di patire.

Filippo Falconbridge altri non meno infausti annunzi vien recando; inoltre ei conduce con sè un astrologo, il quale predice al re che tra non molto egli avrebbe dovuto cedere lo scettro. Da questa predizione sinistra non è sbigottito l'usurpatore, anzi ingiunge che l'astro-

logo sia fatto appiccare il dì medesimo ch'egli osò prescrivere alla sua caduta(*). Ma benchè osi ribellarsi alla voce di una scienza mendace, il re non è meno tremante al cospetto dei contrari avvenimenti che con ispaventosa rapidità lo stringono. Oppresso dal peso dell'avversa fortuna, lo assale il pentimento dell'assassinio affidato ad Uberto, e di ciò amaramente si corruccia, non tanto per la pietà della creduta morte del giovinetto Arturo, quanto perchè sarà il suo delitto cagione che i lôrdi volgeranno contro di lui quelle armi che avrebbero dovuto prestargli a respingere l'invasione dell'esercito francese.

Uberto, ch'ei crede fedele ministro de' suoi colpevoli voleri, gli vien pingendo il malcontento del popolo al cospetto de' pericoli che minacciano il regno, e gli parla de' sentimenti di compassione che destò la notizia della morte di Arturo.

RE GIOVANNI

Perchè adoperi tu a colmarmi l'anima di tanti terrori? Perchè mi ripeti tu sempre le parole: la morte del giovine Arturo? Fu la tua mano che lo uccise. Forti ragioni io avevo per desiderarlo morto; tu alcuna non ne avevi per trucidarlo.

UBERTO

Alcuna, signore. Ma non foste voi che mi eccitaste?

RE GIOVANNI

La è una maledizione dei re lo essere circondati di schiavi che fan conto di ogni loro menomo capriccio, come di una

(*) Cerlo Pietro di Pomfret eremita, avendo predetto che il re doveva in quell'anno perdere la corona, era stato posto prigione nel castello di Corf. Giovanni risolvette di farlo punire quale impostore, e siccome costui adduceva in sua discolpa che la profezia si era avverata, poichè aveva perduta la indipendenza della corona, la scusa fu considerata quale aggravio della colpa, e venne trascinato a coda di cavallo alla città di Warcham, e colà appiccato con suo figlio. Vedi Hume, cap. XI.

autorizzazione per correre a porre le mani nel sangue umano; che interpretano il menomo batter di ciglio di chi comanda, e s'immaginano leggere le minaccevoli intenzioni del sovrano in uno sguardo irato prodotto forse da mal umore momentaneo, anzichè da verun motivo pensato.

UBERTO

Eccovi la vostra sottoscrizione e il vostro sigillo qual guarenzia di ciò che ho fatto.

RE GIOVANNI

Oh allorquando si salderà l'ultimo conto fra il cielo e la terra, questa sottoscrizione e questo sigillo faranno testimonianza contro di noi per la nostra dannazione. Oh quante volte ci eccita al delitto la sola vista de' mezzi di commetterlo! Se tu non mi fossi stato vicino, se mostrati non avessi a' miei occhi i lineamenti di uno scellerato che la natura sembrava aver scelto, marchiato, distinto, quale istromento di forfatti, non mai l'idea di tale assassinio sarebbe entrata nel mio spirito. Ma osservando il tuo volto odioso, veggendoti nato, creato per eseguire azioni di sangue e d'infamia, proprio ad essere adoperato ad usi crudeli, mi lasciai intendere a mezza voce sul proposito della morte di Arturo, e tu, per guadagnarti il favore di un re, tu non ti se' fatto scrupolo di trucidare un principe.

È da osservarsi la finezza con che è ordita tutta questa scena, nella quale il re Giovanni con profonda ipocrisia vorrebbe assolvere sè stesso dall'odiosa taccia di avere comandata l'uccisione del nipote per gittarne tutto il carico sul suo satellite; e può dirsi un severo commento della sfrontata ingratitudine colla quale i potenti pagar sogliono i vili che per abietta adulazione si prestarono ad essere ciechi esecutori delle loro perverse volontà.

Ma Uberto fa palese non avere egli messo a morte il giovinetto Arturo, talchè all'udir ciò, rinato il re alla speranza di poter sedare lo spirito ribelle de' nobili e il malcontento del popolo, ingiunge ad Uberto che celeremente corra a recarne la notizia ai pari del regno.

Intanto Arturo, per liberarsi in qualche modo dalla dura prigionia impostagli, cercò saltare dalle mura del castello ove era stato chiuso; ma, infelice quanto imprudente, nella troppo rischiosa prova si uccise (*).

I lôrdi, che già lo credono estinto, venuti per piangere sulla sua sepoltura, s'incolgono nel cadavere di lui. Filippo Falconbridge, sempre fedele alla causa di Giovanni, sebbene la fortuna ora al medesimo contraria annunzii vicina la sua caduta, adopera a richiamarli all'ubbidienza dello sgraziato re, a nome del quale è spesa indarno la sua oficiosa e schietta eloquenza. I lôrdi gli rispondono additandogli la spoglia del povero Arturo, alla cui vista Falconbridge, quell'uomo stesso che già tante volte si è proposto di pigliare il mondo come un'altalena sulla quale è solo fortunato quegli che sale alla cima, e sa ridersi intanto di chi precipita al fondo, non può contenere un vivo senso di pietà. Ma questo nobile affetto che rende maggiore la nostra simpatia per l'originale suo carattere, si muta bentosto,

(*) In ben diverso modo riferiscono gli storici la morte di Arturo di Bretagna. Hume narra che mandato un assassino dal re al castello di Falaise, ove il giovinetto era chiuso, Uberto di Bourg, ciamberlano del re e contestabile del castello, finse di volerne egli stesso eseguire il comando, e quindi rimandato il sicario sparse la voce che il giovinetto principe era morto, e gli fece fare pubblicamente i funerali. Accortosi poi che i Britanni bramavano vendicare l'assassinio, e i baroni s'ostinavano più ribelli di prima, credè bene rivelare il segreto, e far sapere a tutti che il duca di Bretagna viveva, e sotto la sua vigilanza. La scoperta riuscì fatale al principe, poichè Giovanni, fattolo trasportare al castello di Rouen e colà trasferitosi in un battello di notte tempo, ordinò che il fanciullo fosse condotto al suo cospetto. Arturo comprese l'orrore della sua situazione, ed abbattuto da una continuazione di sciagure, atterrito dall'aspetto della morte, si gettò genuflesso a' piedi del re, e gli chiese pietà. Ma il barbaro tiranno, senza aprir labbro, gli immerse un ferro nel seno, e legatagli una pietra al collo lo gittò nella Senna. Vedi Hume, *Storia d' Inghilterra*, cap. XI.

e si disfoga nelle più violenti espressioni di sdegno contro colui che è creduto l'uccisore del giovinetto principe.

Uberto fa opera di scusarsi, e invoca che si voglia udire ciò ch'egli può addurre a suo sgravio.

FALCONBRIDGE

Ah! posso ben assicurarti che hai un posto sicuro all'inferno.... No, laggiù non vi sarà certo verun dannato più nero di te; tu sarai cacciato più al fondo che il medesimo Lucifero il principe de' demoni, poichè sarebbe impossibile cogliere nell'inferno un démone più ributtante di te, se veramente fosti tu l'uccisore di questo fanciullo.

Tosto poi il suo pensiero s'innalza a più gravi e generali riflessioni; vedendo Uberto nell'atto di trascinare seco il cadavere del fanciullo, ei si fa ad esclamare:

Da questa particella defunta della regia potestà si sono alzate a volo verso il cielo la giustizia, la fede di tutto questo regno, lasciando l'Inghilterra in preda agli eccessi della violenza, la quale con ispietato artiglio separa il diritto scaduto dal truculento esercizio del potere di fatto. Ma ora, per rosicchiare quest'osso nudo e scarno della sovranità, la guerra, simile a feroce mastino, arruffa il pelo e rispinge col suo ringhio l'amabile e dolce pace. Ora le forze straniere si collegano al malcontento interno, e in questa generale confusione la rivolta, come corpo che aleggia intorno a un animale vicino a morire, sta a spiare l'istante della prossima caduta di un re rovesciato dal suo trono. Al presente ben fortunato è colui la cui cintura e il cui mantello potranno resistere a siffatta procella.

In mezzo a tanto rovinío di casi sinistri, e mentre continui esempi di tradimenti e di ribellione vengono dati a codesto sbadato cavaliere di fortuna, egli solo, inconcusso nella fedeltà giurata al suo signore, e grato ai benefizi ricevuti, alacre e confidente di sè e del suo destino, accorre a prestargli il suo senno e il suo braccio. Si direbbe che Falconbridge vuol serbarsi in-

colpato per avere il diritto di schernire a maggior suo agio, e commentare coi suoi sanguinosi epigrammi l'impostura e la perfidia umana.

Sgomentato re Giovanni dagli infausti casi che senza posa lo colpirono, si umiliò al Romano Legato (*), e lo ha supplicato perchè voglia intercedere presso il nemico vincitore. Pandolfo accettò l'incombenza, che aggiunse valore ed importanza alla supremazia temporale del papa, e corse al campo francese onde ottenere che l'esercito di Filippo sgomberi il suolo dell'Inghilterra.

Ma Falconbridge, indomato nelle sventure, si sdegna al vedere il suo re in preda a tanto sconforto, e fa prova di richiamarlo a più virili spiriti.

Sieno grandi le vostre azioni come lo furono i vostri pensieri; non vegga il mondo il timore e la paura negli sguardi di un re, siate pronto a resistere agli eventi, come questi il sono a consumarsi. Siate tutto fuoco, poichè tutto è fuoco intorno a voi. Minacciate chi vi minaccia, disprezzate chi vorrebbe spaventarvi; così gli infimi, che, fiso lo sguardo su i più elevati, se li pigliano a modello, s'innalzeranno al vostro esempio, e verranno eccitati dall'intrepidezza propria del coraggio. Partite sfolgorante come il dio della guerra allorchè si appresta a scendere in campo. Addimostratevi pieno di audacia e d'ambiziosa confidenza. E che! farà d'uopo che i nemici vengano a cercare il leone nel suo antro, a spaventarlo, a farlo tremare? Oh! ciò non si dica giammai. Partite, volate ad affrontar fuori delle nostre porte chi vi minaccia.

Poscia, all'udire dell'incarico vile che il re diede al Legato Pandolfo, Falconbridge prorompe ad esclamare:

Oh infame patto! E che! Allorquando l'esercito invasore calpesta il suolo della patria, noi avrem ricorso a proposte pacifiche, a trattati, a istanze, a vergognose tregue?

(*) « .... in conseguenza della convenzione, Giovanni prestò omaggio a Pandolfo, qual Legato del Papa, con tutta l'umiliazione prescritta dai riti della legge feudale ai vassalli verso il loro signore immediato ». Vedi Hume, cap. XI.

Una generosa vergogna accende la fronte di questo prode, il quale, non fidando in altro che nella sua spada, ottiene che il re lo investa di pieni poteri all' uopo di salvare l'onore del trono ne' gravi casi che lo stringono, e corre ad impedire l'obbrobrio di una pace ottenuta a prezzo d'incomportabili umiliazioni.

In una pianura vicino ai sepolcri di sant' Edmondo è accampato l'esercito francese. Stanno intorno a Luigi il delfino, i lòrdi ribelli. Tra mezzo a costoro Salisbury, mentre giura incorrotta fede al nuovo suo signore, non può non lamentare i mali ond'è afflitta l' Inghilterra. Sopraggiugne il cardinal legato che vedemmo mandato dal re Giovanni a chiedere pace al delfino. Ma questi non acconsente a quanto il prelato, a nome della pretesa sua supremazia ecclesiastica, vorrebbe imporgli.

Nato sono troppo grande per voler permettere che altri a sua voglia mi governi, o per essere l'agente subalterno e passivo, o lo strumento servile di veruna potenza della terra.

Questo magnanimo linguaggio attesterebbe dello spirito d' indipendenza di un re, ove non manifestasse all'incontro l'alterigia di un conquistatore troppo sicuro delle sue forze per non voler cogliere il maggior possibile frutto dalle sventure ond' è gravato il supplice suo nemico.

Ma in ben altra guisa gli parla Falconbridge. La beffarda e petulante eloquenza di lui, che non è punto turbato dall'augusta presenza di un principe al quale stanno intorno tutte le pompe della vittoria, offre un bizzarro contrasto con le abbindolate e leziose locuzioni usate dal cardinale a piegare il delfino a patti di fiacca conciliazione.

Il mio sovrano (*ei dice a Luigi*) si ride a ragione di questo inefficace e vano apparato di guerra, di questa militare

mascherata, di questo esercito imprudente, di questa audacia fanciullesca, di queste schiere di adolescenti; ed è risoluto di scacciare con uno scudiscio tutti codesti pigmei in armi e questa marmaglia di bamboli ammutinati.

Tante e sì grottesche spavalderie, tanta ridondanza di motti schernevoli farebbero sorridere di compassione ove fossero proferiti da tutt'altri che non dal prode e instancabile guerriero, cui bastò l'animo di far argine pressochè da solo a tante replicate sventure, e sostenere con la sola sua spada l'onor guerriero dell'Inghilterra.

Le due osti nemiche si misurano un'altra volta sul campo, e la speranza di respingere l'invasione straniera bastar potrebbe ad accendere gli spiriti del re Giovanni, ove con sinistra vicenda una imperscrutabile volontà non ne travolgesse alla catastrofe i destini.

Un messo gli reca la notizia che un possente sussidio d'armati aspettati dal delfino naufragò sulle sabbie di Goodwin. Ma Giovanni, già colpito da mortale malattia e sfinito di spiriti, appena può consolarsi di tale annunzio. La febbre che gli arde nel sangue, minaccia la sua vicina distruzione, e gli toglie di volgere a suo profitto i prosperi casi della guerra.

Anche i lôrdi ribelli, posti in sull'avviso dal conte di Meluno, il quale tratto a loro dinanzi ferito e vicino a morire, rivela aver Luigi il delfino giurato sugli altari di farli decapitare ove sortisca vittorioso dalla prossima battaglia, si sgomentano a tale annunzio, e come perseguiti da quella celeste riprovazione che non lascia riposo a chi ha tradita la patria, deliberano di far ritorno al loro re. Ma giugne tardo il loro pentimento. Un veleno fu propinato al re Giovanni, e allora che i lôrdi vorrebbero invocare il suo perdono, non si veggono dinanzi che un moribondo oppresso dagli strazi di un male che non gli lascerà che pochi istanti di vita.

Negli orti dell'abbazia di Swinstead i grandi dell'Inghilterra fanno corona intorno al misero monarca, che dopo avere con stolta e colpevole ambizione attirate sulla patria tutte le sventure di una guerra d'invasione, ora è d'un sol tratto punito da un tremendo castigo del cielo.

Ho il seno abbruciato da sì ardente canicola che le mie viscere si riducono in cenere....

IL PRINCIPE ENRICO

Come si sente Vostra Maestà?

RE GIOVANNI

Molto male.... avvelenato, morto, abbandonato, reietto.... e niuno di voi ingiungerà all'inverno di rinfrescare co' suoi ghiacci la mia bocca di fuoco? Niuno di voi farà scorrere tutti i fiumi del mio regno per entro alle mie viscere avvampanti, o chiamerà i venti del nord per temperare col loro soffio le mie labbra riarse? Vi chieggo ben poco, non vi dimando che un po' di ghiaccio; e voi siete tanto spietati, ingrati tanto da rifiutarmelo?

Un terribile insegnamento emerge da questa scena di lutto e di dolore, tratteggiata da Shakespeare col vigoroso pennello che distingue il suo genio scrutatore e inesorabile. Un re che sprezzò ogni fede, che fu sordo a' più nobili affetti del sangue, vile nell'avversa fortuna quanto cieco e superbo nella prospera; dopo avere attraversata una procellosa esistenza, e, per insaziata ambizione, attirate sul regno le folgori della guerra e la vergogna delle sconfitte; ora, prosteso sur un'umile lettiga, indarno invoca gli aiuti de' pochi che gli stanno d'intorno, acciocchè dieno un qualche refrigerio agli atroci spasimi ond'è dilaniato. Non ancora ha egli dato l'ultimo sospiro, e già i suoi più fedeli, suo figlio medesimo, più non si danno alcun pensiero della sua morte; ed egoisti quanto spietati, d'altro

non si occupano fuorchè delle cose dello stato, e de' materiali e personali loro interessi (*).

Questo gran dramma, nel quale abbiamo veduto avvicendarsi a precipizio tanti casi funesti, questo ingegnoso ordito di avvenimenti secondari, dal cui tutto scaturisce una forte verità d'interesse, si conchiude con un generoso disfogo di patriotico orgoglio, affidato dal poeta al meno saggio ma al più leale tra i personaggi dell'azione. Filippo Falconbridge, che vedemmo serbarsi fedele alla sorte del re Giovanni durante tutto l'incerto volgere de' suoi casi, non abbandonò un istante il suo letto di morte; ed allorchè il principe Enrico, che ora succeder deve al defunto padre sul trono d'Inghilterra, vorrebbe addimostrare la sua gratitudine ai grandi del regno, i quali come loro sovrano lo salutano, egli, l'umile bastardo di *Cuor di Leone*, lo sbadato cavalier di ventura, il motteggiatore per eccellenza, lo interrompe con queste parole:

Oh non paghiamo al presente che il tributo di un dolore indispensabile; perocchè siamo in credito di afflizioni verso il passato. Questa Inghilterra non mai genuflesse e non mai genufletterà dinanzi ad alcun superbo conquistatore, se non quando ella gli abbia da sè stessa scoperto il seno, e aiutatolo a ferirla e a farla sanguinosa. Ora che i suoi lôrdi

(*) L'ultimo atto del *Luigi XI* di Delavigne ricorda questa mirabile scena finale. Anzi i punti di analogia sono sì aperti che quasi vorrei accusare il poeta francese di plagio bel e buono, se non credessi più giusto o almeno più discreto il tacciarlo d'aver praticato una massima che il medesimo Shakespeare soleva spesso proclamare. Allorchè gli rinfacciavano i suoi critici di aver arraffato a man salva negli autori tragici anteriori a lui o rubato il pensiero o l'andamento di qualche scena di vecchio dramma, ei rispondeva: « La è una povera fanciulla da bordello che ho tolta dalle cattive abitudini per metterla a far bella figura nella buona società. » Se non che vuol osservarsi che se senza millanteria ciò poteva dire Shakespeare parlando degli antichi poeti inglesi, il caso non è il medesimo in proposito di Delavigne a riguardo di Shakespeare.

hanno fatto a lei ritorno, vengano pure anche le tre parti del mondo armate contro di noi, e noi soli sapremo ad esse far fronte. Finchè l'Inghilterra rimarrà fedele a sè stessa, nulla avrà mai forza di prostrarci!

È facile l'immaginare con quale entusiasmo e con quale fragore d'applausi un pubblico inglese accogliere dovesse ed accogliere debba anche oggidì questa chiusa dettata con tanto accorgimento da un poeta cui era lecito blandire in simile guisa il nazionale amor proprio, senza il timore che i più maschi pensieri della sua creazione venissero sagrificati a certe discipline teatrali non mai abbastanza lamentate da chi vorrebbe vedere la scena fatta indipendente e ardita interprete di alte verità storiche e morali.

Ora, come ho fatto al principio di questa analisi critica, aperta con una citazione storica, destinata a porre il lettore alla cognizione de' casi precedenti all'azione drammatica, veggo necessario il chiuderla con altra citazione in cui è tratteggiata da Hume l'odiosa figura di *Giovanni Senzaterra.*

« Il carattere di questo principe è un misto di vizii bassi ed odiosi, così nocivi a lui come al suo popolo. Codardía, indolenza, follía, leggerezza, licenza, ingratitudine, perfidia, tirannía, crudeltà; tali perverse doti tutte ei le palesò troppo ne' diversi casi della sua vita, perchè possa nascere il sospetto che prevenzioni sinistre abbiano indotto gli antichi storici ad esagerare in qualche modo la disgustosa pittura che ce ne hanno data. È difficile giudicare se più gli faccia torto il suo contegno verso il padre, il fratello, il nipote, i sudditi, o la vile condotta che egli tenne col re di Francia, col Papa e coi baroni. Allorquando alla morte dei fratelli salì al trono, i suoi dominii erano più vasti che non fossero mai stati prima di lui. Egli perdè per colpa sua le fiorenti provincie di Francia, antico patrimonio della

sua famiglia. Assoggettò il regno ad una schiavitù vergognosa verso la corte di Roma. Vide la prerogativa regale diminuita dalla legge, poi circoscritta maggiormente dalle fazioni. E morì alfine, mentre stava in pericolo di essere detronizzato da una potenza straniera, e di finire miserabilmente i suoi giorni in prigione o di cercarsi profugo un asilo ove scampare da' suoi nemici (*). »

Il lettore confronti il generale concetto del dramma con queste parole della storia, poi giudichi con quale e quanta altezza d'ingegno il poeta seppe interpretarne lo spirito, conservare fedele e vivamente improntata di verità la pittura de' caratteri, e quella dell' indole dei tempi, senza punto tenersi ligio alla stretta narrativa dei fatti, ma alterandoli e modificandoli a suo senno col giusto arbitrio ch' ei reputava necessario a costituire un tutto, conforme alle indeclinabili leggi dell' arte.

(*) Vedi Hume, versione del signor Clerichetti.

III

LA VITA E LA MORTE DEL RE RICCARDO II (*).

« ... Shakespeare ne dipinge nel Ric-
« cardo II un'anima nobile e reale, che
« s'era incominciata ad abbandonare agli
« errori ed alle follie di una gioventù in-
« disciplinata, ma che viene detersa dalle
« sciagure e fregiata ancora in questa
« vita d'immortale splendore. »

SCHLEGEL.

Il *Re Giovanni* non è che il prologo della grande epopea storica che Shakespeare prese a svolgere in dieci drammi successivi, ai quali l'*Enrico VIII* serve come di epilogo. La vasta azione nella quale vediamo disegnarsi come in altrettanti quadri la storia d'Inghilterra nel suo periodo più importante per gravità di avvenimenti, per alti misfatti e inaudite sventure e ingrandimenti improvvisi, ha il suo vero principio col *Riccardo II.*

Nel *Re Giovanni* abbiamo cominciato a far conoscenza con quella ferrea schiatta d'uomini dalle passioni bollenti, dalle sfrenate ambizioni; già ci siamo

(*) Sebbene questa tragedia sia intitolata *La Vita e la morte del re Riccardo II*, essa non comprende che i due ultimi anni del regno e dell'esistenza di questo principe, e non sviluppa che un solo avvenimento, quello della sua caduta, catastrofe, alla quale tutto conduce fin dall'aprirsi dell'azione. È poi necessario notare che in questo dramma Shakespeare non abbandona gran fatto la storia, e che i particolari a lui somministrati dalla *Cronaca* di Hollinshed si allontanano assai di poco dai dati storici pervenuti fino a noi con una certa quale autenticità.

formata in certo modo la prima idea dei mutabili destini che si agitano intorno ad un trono ora sfolgorante di gloria e di possanza, ora colpito dalla sventura, e bagnato di sangue innocente. Proseguiamo nell'interessante nostra lettura, e vedremo più addentro nell'avviluppato contesto dei tanti terribili casi che han resi famosi gli annali britanni, e avremo ampio argomento di maravigliare della profonda sapienza colla quale il sommo poeta svelò gli arcani dell'umana natura, nudandone le più deplorevoli deformità, senza farsi alcun riguardo della porpora che le copriva, e additando senza pietà allo scherno del filosofo l'abbiezione, l'egoismo, la bassa ipocrisia e l'ingratitudine, indarno sollecite di nascondersi dietro le dorate cortine della reggia o sotto al serico mantello del cortigiano.

La scena del *Riccardo II* si apre in una sala del reale palazzo, ove il venerabile Giovanni di Gaunt, duca di Lancastro, e molti nobili fan corona al monarca, il quale attende che si adducano alla sua presenza Bolingbroke duca di Hereford, figlio dello stesso Giovanni di Gaunt, e il duca di Norfolk, venuti tra essi a fiera contesa. L'augusta presenza del sovrano non vale a por freno al mortale odio che si sono giurato questi due grandi del regno. Bolingbroke accusa Norfolk dinanzi a Riccardo di molte oscure colpe, e principalmente d'avere partecipato all'assassinio del duca di Glocester: l'altro con fronte imperturbata ribatte le rampogne, talchè ne segue una disfida a morte. Ma il re dà convegno ai due campioni ad una giostra che appositamente per ciò egli ordinerà a Coventry pel giorno di san Lamberto, e vuole che con le loro spade e le loro lance decidano chi dei due è il vero campione della giustizia.

Ben è consapevole Giovanni di Gaunt avere il medesimo re Riccardo affidata a compri sicari la morte

del vecchio duca di Glocester; ma per lunga abitudine e per fiacco spirito avvezzo a venerare il potere anche ne' suoi più neri trascorsi, impone silenzio al suo proprio risentimento, tanto che ai lagni clamorosi dell' infelice vedova dell'ucciso, rifugiatasi nel suo palazzo di Lancastro, egli mestamente risponde:

Tal causa non ha che Dio per giudice. Gli è il rappresentante di Dio, il suo luogotenente consecrato su' suoi altari, colui che fu l'autore di tal morte: s' ci commise un delitto, Iddio lo vendichi: per me non potrei mai alzare un braccio armato contro il suo augusto ministro (*).

Egli si appresta a partire per Coventry, ove assisterà al combattimento prescritto dal re. La duchessa di Glocester, in preda al suo giusto dolore, invoca dal cielo che la spada del suo nipote Bolingbroke trapassi il petto di Norfolk e vendichi l'uccisione del suo marito; indi prega Giovanni di Gaunt che lo raccomandi all' altro suo fratello il duca di York, e che gli dica di affrettarsi a venire a trovarla a Pashy. Ma poi l'idea del suo lutto e della trista sua vedovanza la assale:

Oimè, che verrebb' egli a vedervi quel buon vecchio, se non se stanze deserte, muraglie nude, vuoti seggi, sale spopolate, e niun vestigio umano? E quale altro saluto riceverebbe al suo arrivo fuor de' miei gemiti? No: soltanto raccomandami a lui; non lasciare che ei venga in que' luoghi in traccia della mestizia che ovunque li occupa. Misera me! di là io pure vo' dipartirmi e morire. I miei occhi in lagrime ti salutano coll' ultimo vale.

Da questa patetica scena domestica, il poeta, sempre studioso di felici contrapposti, ne trasporta nel bel

(*) Nel dare i brani di questa tragedia mi sono specialmente attenuto alla versione dall'inglese del sig. Rusconi che qui e là ho confrontata con quella francese riveduta dal Guizot.

mezzo d'una lizza pomposamente apprestata, con trono, con araldi e cavalieri, ecc.

Ad uno squillo di trombe, il re, seguito dal vecchio Giovanni di Gaunt e da parecchi magnati, va a pigliar posto sul regal seggio preparatogli. I due campioni stanno a fronte l'un dell'altro, bramoso ciascuno di scendere alla prova delle spade, e far chiara la menzogna delle accuse a lui date dal contrario combattente. Se non che, al momento di dar principio al duello, il re interpone l'asta della sua lancia, e a quest'atto sovrano i due campioni son costretti a depor l'armi, e a ridursi ai loro posti.

Al certame con tanta pompa annunziato e preparato, ben altra fine di quella cui si attendeva la moltitudine spettatrice viene data da un decreto regio, in forza del quale e Bolingbroke e Norfolk sono mandati in bando, il primo per un decorso determinato di tempo, l'altro senza speranza di remissione.

Un simile atto di sovrana severità, suggerito a Riccardo dal vano desiderio di far prova di un potere senza limiti, sarà la prima remota cagione di una serie di sventure troppo imprudentemente provocate.

Il dolore per l'ingiusta condanna rende muto Bolingbroke ai saluti degli amici, i quali con mesto occhio veggono in lui la prima e, di certo, non l'ultima vittima del capriccioso dispotismo di Riccardo.

È commovente l'addio tra l'illustre esigliato e il vecchio suo padre, il venerabile Giovanni di Gaunt duca di Lancastro. Indarno adopera costui a mitigare il cordoglio che trafigge l'anima di Bolingbroke, e a persuadergli che ogni passo che lo allontana dalla patria avvicina il fortunato momento del suo ritorno in essa.

BOLINGBROKE

Dite piuttosto che ognuno degli amari passi che farò, mi ricorderà la vasta distanza onde sarò separato dagli oggetti

che amo. Non dovrò io fare un lungo noviziato nei paesi stranieri a cui mi incammino? E allorachè al fine avrò riguadagnata la mia libertà, quale altra gloria ne avrò io raccolto, fuorchè d'essere stato durante un tal tempo vittima del dolore?

GAUNT

Tutti i luoghi che l'occhio del cielo vede sono pel saggio porti di salvezza e asili di felicità. Affòrzati di questo precetto nel tuo inevitabile destino; perocchè, figliuol mio, non v'hanno virtù come la necessità .... Ricorda ciò che il tuo cuore ha di più caro, e supponi ch'esso è ne' luoghi ove vai, e non in quelli che lasci ... Il dente del cordoglio, sempre pronto a mordere, meno offende l'uomo che lo soffre ridendo ....

BOLINGBROKE

Eh! chi potrà mai far sì che il pensiero de' ghiacci del Caucaso lo aiuti a soffrire sulla mano tizzoni ardenti, o che la sola idea d'un banchetto satolli l'avida fame, e che per camminare a tutt'agio tra le nevi del dicembre basti immaginare una state fantastica? La viva immagine ch'altri si fa del bene non giova che a rendere maggiore il senso del male. Il crudel dente del dolore non mai è tanto venefico, come allorachè morde senza aprire troppo larga piaga.

GAUNT

Suvvia; vien, figlio mio: vo' insegnarti io stesso la tua strada. Se le cagioni che te movono, e la giovine tua età io avessi, io non vorrei rimanermene qui.

BOLINGBROKE

Addio dunque, anglica terra, dolce suolo, addio: madre e nodrice che ancora mi porti, io ti lascio. Ovunque andrò, di una cosa potrò sempre vantarmi, quella d'essere, sebbene bandito, un leale Inglese.

I primi contorni di questo carattere a maschi lineamenti tratteggiato già ne preparano alla più ardita e compiuta sua pittura, e lasciano prevedere di quali atti sarà capace un uomo che, cacciato dal suolo ove nacque, un troppo intenso amore a questo lo vincola perchè possa non cimentare audacemente la sorte onde

ottenere di ricalcarlo in ben altro aspetto che non di profugo umile e sconfortato.

Intanto Riccardo, liberato della presenza di questo primate del regno, la cui popolarità, con astute arti procacciata e a dismisura cresciuta, davagli ombra e sospetto, più liberamente può pensare a far temuto il suo nome di re con alte e audaci imprese. Pertanto egli si affretterà a debellare i ribelli d'Irlanda; e se mancherà ne' suoi scrigni l' oro necessario alle spese della guerra, ebbene, i suoi ministri, avuta libertà di provvedere con ogni violenza ai bisogni del regio erario, imporranno enormi tasse ai ricchi, taglieggeranno senza riguardo le altre minori classi del popolo, e andranno così preparando quell'universale spirito di animavversione pel quale si verrà spianando la via agli arditi attentati di un potente che già, nell'esiglio, sta meditando la caduta del trono e il suo proprio ingrandimento sulle rovine di esso.

Ma prima che Riccardo mova alla guerra preparata, ecco giugnergli notizia che il vecchio Giovanni di Gaunt suo zio, travagliato dalla sventura onde fu colpito il figlio suo cacciato in bando dal regno, giace oppresso da grave malattia, e invoca di essere visitato dal re negli estremi suoi momenti. E di fatto il poeta ci trasporta nella camera, ove il buon Lancastro giace prosteso sul suo letto; e a lui d'intorno suo fratello il duca di York, ed altri che lo assistono, vanno raccogliendo le estreme parole colle quali ei disfoga il profondo suo dolore.

Piena di commovente verità è codesta scena, in cui il più venerabile e fedele tra i sudditi del re, vicino a morte, oserà far udire a Riccardo il libero linguaggio di una saviezza che di solito trova sordo l'orecchio de' monarchi troppo corrotti dalle vili adulazioni e dalla prezzolata menzogna.

GAUNT

Verrà il re? Potrò io col mio ultimo sospiro dare anche un consiglio salutare alla sua inconsiderata giovinezza?

YORCK

Cessate d'angosciarvi, e non affaticate con tale sforzo la vostra voce moribonda, perocchè è invano che i saggi consigli giungono al suo orecchio.

GAUNT

Oh! Ma e' si dice però che, simile a un'armonia solenne, la voce de' moribondi accattiva l'attenzione, e che gli accenti di un uomo che sta per estinguersi, sono più ascoltati di quelli di lui che la giovinezza e la salute educarono ai lusinghevoli discorsi . . . . . Sebbene Riccardo siasi rifiutato ad udire i miei consigli durante la mia vita, forse i tristi suoni della mia voce spirante varranno a farsi via nella ferrea sua orecchia.

YORCK

No: la sua orecchia è allettata ogni ora dai suoni adulatori della lode che gli parla incessante della sua grandezza e della sua possanza. Si ascoltano d'intorno a lui lascive canzoni, i cui suoni avvelenati trovano l'orecchio della giovinezza sempre aperto per udirle . . . . . Non far opera di condurre quegli che da sè stesso vuole scegliersi il suo cammino. A te non rimane che un soffio, e vorresti perderlo invano?

GAUNT

Sembrami che entri in me uno spirito fatidico, ed ecco che cosa io all'atto di spirare predico a questo re: La foga della sua giovinezza e il suo strano innalzamento non ponno a lungo durare; perocchè i fuochi troppo violenti da sè stessi si consumano; le dolci piogge buon'ora continuano; ma le subite tempeste han tosto fine . . . . . Questo nobil trono di re, quest'isola sovrana, questa terra di maestà, questo soggiorno di Marte..... questa tenera e cara patria è ora (ah! muoio dicendolo) vergognosamente affittata come un podere o come una meschina casipola! L'Inghilterra, cinta da un mare vittorioso, le cui prode irte di scogli rendono vano ogni attentato del glorioso Nettuno, vedesi ora coperta di obbrobri, macchiata da turpi contratti

e schiava di vili usurai. Quest' Inghilterra, che soleva vincere le altre nazioni, è rimasta da sè stessa vinta, e si è venduta all' ignominia. Ah! se sì vergognosa servitù finir dovesse colla mia vita, quanto lieto or mi sarei di morire!

Il re Riccardo, accompagnato dalla regina e dai primati del regno, è introdotto nella camera del moribondo, e con affabile sollecitudine siede accanto a lui.

REGINA

Come sta il nostro caro zio, il nobile Lancastro?

RICCARDO

Ebbene, quali speranze? come sta il vecchio Gaunt?

GAUNT

Oh questo nome pur troppo si conviene al mio stato! (*) Son vecchio infatto, e perdei l'adipe invecchiando. Il dolore mi fe' conservare una lunga astinenza; e chi s' astiene lungo tempo dal cibo senza divenir magro? Vegliai lungamente sul sonno dell' Inghilterra, e le veglie ingenerano la magrezza. Il piacere di cui si nutrono alcuni padri, è a me vietato: intendo quello che procede dalla vista de' figli, e togliendomi tal piacere tu mi hai fatto magro. Magro io sono pel sepolcro, magro come il sepolcro, il cui ventre cupo non inghiotte che delle ossa.

Riccardo si maraviglia che un moribondo scherzar possa così sul proprio nome. Ma Gaunt gli risponde che l'estrema miseria da sè stessa si schernisce:

GAUNT

Tu adoperasti ad estinguere con me il mio nome, ed io, o gran re, fo beffe al mio nome per adularti.

RICCARDO

S' addice a' moribondi l'adulare coloro che vivono?

GAUNT

No, no: ma i vivi adular denno quelli che muoiono.

(*) *Gaunt* in inglese significa anche magro.

RICCARDO

Tu ora, morente, dicesti che m' adulavi.

GAUNT

Oh tu sei che muori, sebbene io sia il più malato.

RICCARDO

Io sono pieno di salute, e te veggo assai male.

GAUNT

Ora quegli che m' ha dato l' essere sa che se io mi trovo in pericolo, trovo voi pure agli estremi: il vostro letto di morte è così vasto come lo spazio di terra in cui giace la vostra riputazione agonizzante; e voi infermo, insensibile al vostro stato, voi affidate la guarigione della vostra sacra persona a que' medesimi che le hanno fatta una piaga mortale! Giovine re, dall' augusto circolo della tua corona irraggia un numeroso sciame di adulatori che ti pérdono, e la tua rovina copre di lutto il regno....

RICCARDO

Vecchio insensato, la cui ragione immiserita smarrisce, tu abusi dei privilegi del male, e interrompendo nelle mie vene il corso del sangue, osi farmi impallidire colle tue gelide ammonizioni: ma lo giuro per la maestà sacra del regno mio, se tu non fossi fratello del figlio del grande Eduardo, la tua lingua, che così trascorre, cadere farebbe dalle tue spalle l' insolente tuo capo.

GAUNT

Figlio del mio fratello Eduardo, oh non risparmiarmi perchè io sia figlio di Eduardo di lui padre! Il sangue suo tu già spargesti a torrenti, e il fratel mio Glocester, quell' anima leale e senza macchie (voglia il cielo ammetterla nel novero delle fortunate), può fare testimonianza che tu non ti pigli scrupolo a versare il sangue di Eduardo. Collégati col male che mi consuma, e la tua mano snaturata aguzzi la falce della morte. Finisci di spegnere una vita già da troppo lungo tempo oscurata e languida. Vivi nel tuo disonore, nè il tuo disonore muoia con te; e le mie parole facciano il tuo supplizio nell' avvenire! — Riconducetemi al mio letto, e dal mio letto al sepolcro. L' amore della vita si conviene a coloro che trovano ancora nella vita affezioni ed onori.

Le severe parole, la inesorabile imprecazione di questo venerabile vecchio, tratto in punto di morte pel cordoglio delle private e delle pubbliche sventure, non valsero a commovere o a turbar menomamente lo spirito di Riccardo, nel cui cuore il rammarico, la vergogna e lo sdegno soffocano ogni meno reo affetto.

Indi a un istante gli è recata la novella che Lancastro, tratto poc' anzi moribondo alle vicine stanze, ha dato l' ultimo sospiro; e primo pensiero del re è che sia posto il sequestro su tutti i possedimenti del defunto, onde il prodotto di essi supplisca in parte alle gravi spese dell' imminente guerra in Irlanda.

Quest' atto di insensato arbitrio, che pone in odiosa evidenza il cieco dispotismo ond' è turbato l' animo del re, irrita la sofferenza del duca di Yorck, sicchè in amari lamenti ei prorompe. Ma è indarno ch' ei fa studio di persuadere il re essere ingiustizia spogliare dei beni paterni l'espulso Hereford, sul cui capo pesa già la sventura dell'esiglio: indarno egli prevede e annunzia le infauste conseguenze di questo crudele disfogo d'avarizia e di tirannía. Riccardo è irremovibile.

Affidando, pel durare della sua assenza, al medesimo duca d'York, suo zio, le redini del governo, stabilisce per l'indomani la sua partenza per l'Irlanda; indi, seguìto dalla regina e dai più fedeli suoi cortigiani, si allontana dal castello di Ely, nel quale tra breve regnerà il silenzio della morte, e lo squallore e la solitudine.

I lôrdi Nortumberland, Ross e Willoughby, mossi a sdegno dall' inconsiderato e tirannico procedere di Riccardo, e con orgogliosa amarezza lamentando i tristi destini dell' Inghilterra fatta preda all' ingordigia di vili ministri del potere, deliberano di congiungersi all'esule Enrico di Hereford, del quale assicura Nortumberland che, fattosi eccitatore e condottiero di una grossa

mano di potenti signori e baroni, veleggia con otto grosse navi verso l'Inghilterra, e si propone di invaderla e movere guerra al re.

Questi già partì per l'Irlanda a capo delle schiere che debbono ridurre a soggezione i ribelli.

La regina, sconfortata e piena di tristezza, non sa impor silenzio ai cupi presentimenti che la turbano, alloraquando appunto le viene recata l'infausta novella avere Bolingbroke revocato di suo arbitrio il proprio bando, e, côlto l'opportuno momento della lontananza di Riccardo, essere venuto, senza incontrare resistenza veruna, sebbene coll'armi alla mano, fino a Rawensborgo.

Ode ella in pari tempo che i principali pari del regno si addussero sotto alle insegne di Bolingbroke, contro gli audaci attentati del quale, come potrà resistere il vecchio duca di Yorck, lasciato reggente del regno, ma per la grave sua età e per le afflizioni ond'è travagliato il debole suo spirito, mal atto a far argine al torrente invasore, e impotente per mancanza di denaro, a porre in armi soldatesche bastevoli a contenere il torbido umore de' faziosi sempre pronti a pigliar parte per chi vince? E infatto i lôrdi Bussy e Green, coloro che furono dei primi a consigliare al re gli atti di violenza e d'ingiustizia, pei quali venne scemandosi l'affetto che il popolo credeva dovuto al suo sacro carattere; coloro che con brame più avare raccolti avevano i favori mercati con vile cortigianeria, veduto il nembo addensarsi sul capo del monarca lontano, deliberarono abbandonarlo ai primi insulti della sorte avversa, e trarsi in salvo ne' loro castelli, onde di là spiare qual esito sarà per avere il conflitto, e trar quindi scaltramente consiglio dai casi.

In mezzo a tanti esempi di slealtà ed egoismo, lord Bagot è il solo che mal sa risolversi ad abbandonare il suo re; epperò non cede alle esortazioni dei tradi-

tori, e stabilisce di raggiungere Riccardo in Irlanda, e ad ogni sinistro o prospero caso seguirne la fortuna.

Trasportando la scena in una parte della selvaggia contea di Glocester, nel mezzo del campo di Bolingbroke, il poeta ci mostra questo audace e fortunato ribelle contornato dai principali aderenti suoi, e nell' atto di accogliere con scaltre parole di moderazione e di modestia il vecchio duca di Yorck, venuto à fargli alto rimprovero del suo colpevole procedere a danno del re e della patria, nel cui seno egli conduce la civil guerra.

È degno di particolare studio il contrasto nel quale sono posti in questa scena i due principali personaggi; Bolingbroke da un lato, forte per giovinezza, per armi, per energia di volontà, che con temperate e caute parole adopera a perorare al cospetto del venerabile suo zio la rea sua causa; dall' altro questo vecchio duca, curvo dal peso degli anni, colla mano tremante e fioca la voce, che impotente ormai a difendere in altro modo le ragioni del suo re ch' ei reputa sacre, irrompe focoso e tien fronte da solo a tutto il drappello de' principali fautori di Bolingbroke.

Milordi d' Inghilterra, lasciatemi parlare. Ho vivamente sentite le ingiurie fatte al mio nipote Hereford, e con ogni sforzo ho inteso a farvi porre riparo. Ma il venire con tale audacia e con l' armi alla mano, il crearsi suo proprio vendicatore e l' aprirsi da sè stesso la via ai propri diritti con mezzi rei .... ciò non può tollerarsi .... Voi quindi che così lo trascinate nel delitto, e divampar fate l' incendio, voi siete tutti ribelli.

Il disordine ond'è sconvolto il regno fatto teatro di intestine discordie, e il rapido succedersi dei colpi della sventura troppo pronta ad umiliare un principe, il cui trono, mancando del più solido sostegno, il sincero e generale amore de' popoli, è d'uopo tosto o tardi

rovini, sono tratteggiati con pennello maestro nella breve scena tra lord Salisbury e un capitano gallese.

CAPITANO GALLESE

Signore di Salisbury, abbiamo aspettato per ben dieci giorni, e molta pena avemmo a tenere sì a lungo adunati i nostri compatrioti: nondimeno alcuna novella non si ha del re, e dobbiamo disbandarci. Addio.

SALISBURY

Aspetta anche un altro giorno, fedel Gallese. Il re pone in te tutta la sua confidenza.

CAPITANO GALLESE

Credesi che il re sia morto. Non ci fermeremo di più.... Strane meteore infondono meraviglia negli astri del firmamento. La pallida luna getta sulla terra un chiaror sanguigno, e profeti dal volto livido e scarno mormorano all'orecchio e predicono spaventose rivoluzioni. Questi segni presagiscono la morte o la caduta del re. Addio: i nostri compatriotti sono dispersi, persuasi che il loro re Riccardo sia morto (*esce*).

Così a tutte le altre cagioni di rovina anche la superstizione e l'impaziente ignoranza di un popolo generoso ma semibarbaro si congiungono a maggior danno di un monarca disgraziato; tanto che nell'animo nostro già comincia a mitigarsi e a scemare quel sentimento d'avversione col quale sulle prime avevam veduto manifestarsi con atti di dura ingiustizia le sue prave inclinazioni. A poco a poco la pietà spunterà nel cuor nostro, e mano mano, incalzando gli avvenimenti sinistri, precipiteranno ad una fine disastrosa il protagonista del dramma, il principale interesse di questo verrà su esso solo concentrandosi; e rimarremo per ultimo compresi da muto dolore e maraviglia al vedere sì repentine le più terribili mutazioni nella sorte di uomini che parrebbero posti al coperto d'ogni rovescio.

Mentre Bolingbroke, accoppiando l'accorgimento d'un consumato politico all'audacia e alla fermezza dell'uomo

di guerra, vede avvicinarsi il compimento de' suoi disegni ambiziosi, e ogni dì più venire scemando di fautori la parte del re, questi, lasciata l' Irlanda, è gettato da una burrasca sulle coste dell' Inghilterra.

Piango di gioia trovandomi anche una volta sul suolo del mio regno. Amata terra, io ti saluto colla mia mano, sebbene i ribelli ti strazino coi ferri de' loro cavalli. Come una madre separata da lungo tempo dal suo fanciullo, piange e sorride di gioia al rivederlo, io ti saluto del pari, o mia patria, e cogli occhi pieni di lagrime e il riso sulle labbra ti tocco, e ti bacio con effusione d' affetto. Terra amica di Riccardo, non alimentare il nemico del tuo sovrano! Rifiútati a rifocillare co' tuoi doni preziosi i suoi sensi affamati. Ammucchia sul suo cammino i tuoi rettili impuri, turgidi del tuo veleno, onde striscino sotto i suoi passi, e pungano i piedi dell'indegno usurpatore che osa calpestarti.

Egli è così penetrato dell'idea della sua regale maestà, reputa così inconcusso il diritto divino, in forza del quale gli sta in fronte la corona, che quasi s'illude al punto di credere che valer possano le sue imprecazioni e le clamorose invettive della sua collera a dissipare il nembo addensato sul suo capo. E infatto, allorachè uno de' più accorti cortigiani osa osservargli che meglio sarebbe combattere il ribelle Bolingbroke ben altrimenti che con vuote parole, egli, Riccardo, quasi se ne sdegna e sorride di compassione al prudente consigliero.

Tutti i flutti dell'oceano (*esclama*) non cancellerebbero l'augusto carattere di un re, e l'unzione santa che lo ha consecrato. Il rappresentante d'Iddio una volta eletto, non può dal soffio di una voce mortale essere atterrato. Per opporlo agli uomini che Bolingbroke ha costretti ad alzare un ferro minaccioso contro la nostra corona, e per difendere Riccardo suo luogotenente in terra, Iddio arma nel cielo un angelo immortale; e se gli angioli combattono per noi, conviene pure che i deboli mortali soccombano.

Quanto è più profondo l'accecamento di questo fanciullo viziato dalla grandezza e dal potere, che vedendo minacciato il suo trono dall' impeto dei casi umani, osa chiamare responsale il cielo della sua incolumità, tanto maggiore sarà lo sbigottimento di cui lo vedrem compreso allorchè udrà averlo abbandonato i principali suoi fedeli, ed essere stato tradito perfino da coloro ch'egli colmava di favori, e poneva tra'suoi più cari. Ed ora la collera, che prorompe dal suo petto anelante, àltera quelle sembianze di rassegnazione solenne che nel primo assalto del dolore avria voluto conservare; ora ci dimentica la severa compostezza del re per tutto abbandonarsi alla foga dell'uomo d'iraconda natura. Egli maledice al nome di Bagot e di Green, che gli vien detto essere discesi a patti con Bolingbroke.

Oh scellerati! vipere dannate senza redenzione! cani avvezzi a lambire la mano di ognuno; serpi che riscaldai nel mio seno, e che ora mi pungono il cuore; traditori mille volte più detestabili di Giuda. Il terribile inferno faccia un'eterna guerra alle impure loro anime per questo vile attentato.

E quando Aumerle chiede ove si trovi suo padre coll'esercito regio:

Non vale ov'ei sia (*prorompe Riccardo*). Alcuno non parli di conforto: teniam discorso di tombe, di vermi, di epitaffi. Riduciamo in polvere le nostre carte, e colla pioggia dei nostri occhi scriviamo il nostro dolore sul seno della terra. Scegliamo i nostri esecutori testamentari, e dettiamo le nostre ultime volontà. Ma nondimeno, no!... Perocchè qual cosa potremmo noi legare, tranne il cadavere di un re detronizzato? Le nostre terre, la nostra vita, tutto appartiene a Bolingbroke, e nulla più v'è che possiamo dir nostro fuorchè la morte e questo misero ed ultimo vestimento d'argilla che inviluppa e copre le nostre ossa. In nome del cielo, assidiamoci sopra la terra, e riandiamo le tristi istorie della morte dei re. Quanti monarchi deposti, quanti uccisi in guerra! quanti incalzati ognora dalle larve di quegli

ch'essi aveano atterrati! quanti avvelenati dalle loro donne o sgozzati fra le braccia del sonno o in altra guisa vilmente assassinati! La morte ha piantato la sua corte nel cerchio di questa corona che cinge la mortal fronte de' sovrani; gli è qui che schernitrice ella si asside, e che irridendo alla grandezza, insulta alla vana maestà, e che dopo aver concesso all'uomo un lieve soffio di vita, una breve scena regale, annulla con uno sguardo tutto il suo orgoglio e tutta la sua presunzione. — Copritevi il capo (*ai lôrdi*), e non schernite con profondi omaggi ad una massa fragile di carne e sangue.... Bandite il rispetto, le formalità, le cerimonie, vani riguardi trasmessi dall'uso. Voi m'ingannaste e sconosciuto m'avete finora: io vivo come voi di pane, io sento come voi gli amari dolori e i bisogni: a me occorrono amici quali voi siete.... Soggetto a tante necessità, come potete voi dirmi ch'io sono un monarca?

Quale inesorabile comento al nulla delle umane grandezze, quali tremende verità in queste parole strappate dal dolore e dall'umiliazione alle labbra di un re troppo a lungo avvezzo a non far conto che delle lusinghe dell'adulazione e della prezzolata menzogna!

Il vescovo di Carlisle, devoto a Riccardo, adopera a rincuorarlo, e il duca di Aumerle, figlio del vecchio duca di Yorck, lo consiglia a porsi a capo dell'esercito, che di certo avrà radunato suo padre, e con esso sconfiggere i ribelli, e riconsolidare così un trono scrollato dalla ribellione e dal tradimento.

RICCARDO

Tu mi rimproveri con senno. — Vengo, superbo Bolingbroke, a misurarmi con te in questo giorno fatale che deciderà della nostra sorte.

Egli chiede a Scroop ove si trovi il duca di Yorck coll'esercito regio, e se nudrir si possa speranza che abbia a tener fronte alle schiere del ribelle invasore; e posciachè ha udito che anche il Yorck s'è posto dalla parte di costui, che tutti i castelli del nord aprirono a

lui le porte, e che la nobiltà delle provincie del mezzodì si è schierata sotto alle sue bandiere:

Abbastanza dicesti, (*lo interrompe; indi si volge ad Aumerle, figlio del duca di Yorck*). Maledizione su di te, crudel cugino, che mi strappasti alla dolcezza che stavo per gustare nella disperazione. Che dici tu ora? Quale speranza ci rimane? Pel cielo! io odierò con odio mortale chiunque intenderà ormai a consolarmi. Andiamo al castello di Flint: ivi vo' morire nel mio dolore. Si vedrà colà un re oppresso dalla sventura, regalmente alla sventura sottomettersi. Licenziate gli uomini che mi rimangono, e se ne vadano a lavorare la terra che loro offre qualche soccorso. Per me più alcuno non ne rimane.

AUMERLE

Signore, una parola...

RICCARDO

Doppiamente mi oltraggia chi mi blandisce colle sue adulazioni. Congedate il mio seguito. Fugga ognuno lungi dalla notte tenebrosa in cui Riccardo è sepolto, e vada ad irradiarsi della luce che rischiara Bolingbroke.

Quanto maggiore, coll'irrompere dei casi sinistri, si fa la sventura ond' è gravato questo re infelice, e vie più s'innalza l'augusto suo carattere, e la tranquilla e severa maestà che traspare dalla sua fronte vicina ad essere spogliata della regal corona, offre un mirabile contrapposto coll'incerta aria di dissimulazione, di trepidanza e di male simulato orgoglio ond' è mascherata la sembianza di colui che già stende la mano per strappargliela.

Il castello di Flint, nel quale, ad ultimo rifugio, si chiuse Riccardo, è stretto dalle schiere di Bolingbroke. Questi invia al re un suo messaggio, nel quale con scaltre parole di moderazione e di lealtà umilemente domanda la revocazione del decreto che lo privò della paterna eredità.

Riccardo è dubbio e combattuto. Vede perduta per lui ogni speranza di resistere al suo nemico; ma non sa comportare l'idea di dovere piegarsi a patti codardi con esso. Alfine, consigliato da' suoi, i quali hanno lusinga di poter trarre profitto dal tempo, accetta le proposte, e nel medesimo tempo si accuora che siagli negato disdire alle sue parole.

Oh perchè non son io così grande come lo è il mio dolore! ovvero perchè non sono al disotto del titolo che porto, onde poter obbliare quello che fui e non sentire quello che sono! Pulsi tu, feroce mio cuore? Te ne darò ben donde, dappoichè i tuoi nemici intendono ad avvilirci entrambi.

E più innanzi, non più combattuto dalla sua penosa incertezza, ma umiliato e vinto:

Che far debbe ora il re? Debbe egli sottomettersi? ebbene, il re si assoggetterà. Debb'egli essere detronizzato? detronizzato sarà. Debb'ei perdere il titolo di re? in nome di Dio, tal titolo vada disperso. Cangerò i miei diamanti in un rosario, i miei sontuosi palazzi in un eremo, la porpora che mi copre, nella tunica di un mendicante... il mio vasto regno in un'angusta e oscura tomba! — O forse sarò io sepolto nella pubblica via in loco dove il piede de' miei sudditi possa ad ogni istante calpestare il capo del loro sovrano, imperocchè essi calpestano di già il mio cuore, sebbene io respiri... Aumerle, tu piangi? Mio tenero e buon cugino! Oh piangiamo, piangiamo fino a scavarne una fossa.

E quando questo re, sì altamente colpito dall' umiliazione e col cuore lacerato dal cordoglio, si adduce a parlamento con Bolingbroke, il suo fortunato nemico, che sotto la maschera della più scaltra ipocrisia gli si inginocchia dinanzi, e con questo bugiardo atto di venerazione lo chiama *suo grazioso signore:*

Gentil cugino (*gli dice Riccardo con beffarda amarezza*), voi invilite il regal vostro ginocchio toccando con esso la

vil polve della terra... Amerei ben meglio sentire gli effetti della vostra amicizia, piuttosto che vedere quel rispettoso omaggio che mi ferisce. Alzatevi, cugino, alzatevi; imperocchè, sebbene i vostri ginocchi si abbassino cotanto, il vostro cuore si innalza, il so, fino almeno a questa altezza (*toccandosi il capo*).

BOLINGBROKE

Mio grazioso signore, vengo per perorare la causa mia.

RICCARDO

La causa vostra è vinta, e tutti siamo in vostra potestà.

BOLINGBROKE

Siatelo, mio temuto monarca, finchè i miei fedeli servigi meriteranno il vostro amore.

RICCARDO

Per ora il meritate; chè in fatto è meritarlo il conoscere i mezzi più sicuri e forti per ottenerlo. Zio (*al duca di Yorck*), datemi la mano; tergete le vostre lagrime: esse provano l'amistà, ma non riparano i mali. — Cugino... (*a Bolingbroke*) quello che volete avere, vel darò di buon grado; perocchè conviene fare di buon grado ciò che la forza a fare ci obbligherebbe. — Andiamo verso Londra. Lo volete, cugino?

BOLINGBROKE

Sì, mio signore.

RICCARDO

Allora io non debbo dir di no.

(*Squillo di trombe: escono tutti.*)

Poichè ci ha fatti spettatori di questa pomposa e ad un tempo melanconica scena, nella quale i due antagonisti si trovarono a fronte l'un dell'altro in mezzo all'armi e contornati da una schiera di cortigiani, altri, ma pochi assai, fedeli alla sventura, altri, e il maggior numero, curvati e uficiosi al vincitore, il poeta, con fino studio dei contrapposti, ci conduce nel placido silenzio di un giardino a Langley. Quivi la regina, ignara tuttavia degli ultimi avvenimenti, procura indarno di

ingannare con innocenti trastulli le tarde ore della sua mestizia.

REGINA

Che far potremmo in questo giardino per sollevare la mia anima dalle nere inquietudini che la divorano?

PRIMA DAMA

Signora, se vi piace, giuocheremo alle bocchie.

REGINA

No: un tal giuoco mi farebbe pensare che il mondo è pieno d'ineguaglianze e di ostacoli, e che la mia fortuna distolta dal suo corso si avvia alla sua rovina.

PRIMA DAMA

Ebbene, danzeremo.

REGINA

Conservar non potrei la misura del tempo nella danza, mentre il mio povero cuore è in preda ad un dolore senza misura. Non parliam di danza, fanciulla! Qualche altro diporto.

PRIMA DAMA

Signora, direm novelle.

REGINA

Di dolore o di gioia?

PRIMA DAMA

Di entrambe, signora.

REGINA

Di niuna di esse, fanciulla; poichè se di gioia fossero, non varrebbero che a richiamarmi le mie pene, a me che priva sono di ogni gioia; se di mestizia, non potrebbero che accrescere il mio dolore.

Malagevole sarebbe immaginare un modo più sottile e ad tempo più vero di questo per dipingere lo stato morale d'inquietudine e di tristezza di chi vorrebbe procacciarsi sollievo in qualche distrazione, mentre in ciascuna di esse gli si offre appunto alcuna cosa che rimembra o indirettamente si collega all'idea della sua

penosa situazione. E Shakespeare seppe svolgere con vie maggior finezza questo bel punto drammatico, tutto pieno di una soavità e di una dolce melanconia, che rapisce e ci lascia in certo modo riposare dalle violenti impressioni già ricevute allo spettacolo dei clamorosi avvenimenti consumati, e ci prepara ai casi anche più terribili che devono travolgere l'azione alla sua catastrofe.

La regina e le sue damigelle odono avvicinarsi il giardiniere seguìto da' suoi garzoni.

Ascondiamoci fra le ombre di questi alberi. Scommetterei le mie sventure contro un mazzetto di spille, ch' essi parleranno delle cose dello stato, perocchè ognuno ne favella ne' momenti delle grandi crisi. Le gravi calamità sono sempre precedute da generali presagi.

Ritiratasi ella e le dame del seguito, il giardiniere, nel dare alcuni ordini riguardanti i suoi oficii, s' introduce sbadatamente a fare cenno delle novelle che corrono alla giornata, e in tal modo ode la regina che Bolingbroke fece prigioniero il re, e che, tratto questi a Londra, venne deposto dal trono.

REGINA

Oh, io mi sento soffocata dal mio silenzio! — Tu, vecchio, posto alla custodia di questo giardino (*avanzandosi*), che immagine mi dài del vecchio Adamo; come la tua lingua osa ella ridire simili novelle? .... Dimmi dove, quando e come queste novelle ti sono giunte? Rispondimi, miserabile!

GIARDINIERE

Signora, perdonate: gioia non provo nel ripetere questi racconti; ma ciò che dico è vero. Il re Riccardo sta sotto la terribile mano di Bolingbroke. Le fortune di entrambi sono pesate nella bilancia. Dal lato del vostro sposo non v' è che egli solo e la sua frivolità che lo rendono anche più lieve: dal lato del gran Bolingbroke sono i pari d' Inghilterra che contrappesano e vincono il re Riccardo. Fatevi

condurre a Londra, ed ivi vedrete la verità di quanto asserisco: io non vi ripeto che ciò che tutti sanno.

REGINA

Oh avversità il di cui volo è sì rapido! non era egli a me che appartenevano le primizie del tuo sinistro messaggio? E l'ultima sono ad esserne istruita? Oh tu non mi servi per l'ultima se non se perchè sai che son io che debbo conservare più lungo tempo nel mio seno la tua dolorosa puntura. — Venite, mie amiche, andiamo a Londra a trovare il re nell'infortunio. — Oh cielo! Sono io nata perchè il mio dolore accresca i trionfi del superbo Bolingbroke? — Giardiniere, per avermi annunziate queste disastrose novelle, auguro alle piante che tu coltivi di non prosperare giammai (*esce col suo seguito*).

GIARDINIERE

Povera regina! Se da ciò dipendesse che tu fossi meno infelice, vorrei che la mia arte soggetta andasse ad ogni maledizione tua. — Qui cadde una delle sue lagrime, e qui pianterò un ramo di sensitiva, erba di grazia e di commiserazione: in questo luogo tra breve il germoglio crescerà monumento solenne dei pianti di una regina.

Quanto arditamente s' innalza Shakespeare nella pittura delle vigorose passioni che il turbinio dei grandi casi risveglia e agita nel cuore de' personaggi posti dalla fortuna a reggere le sorti del mondo; quanto divampante è il suo estro nel tratteggiare le scene in cui si alternano le inconsuete vicende che decidono del destino dei popoli, altrettanto è mirabile nella ingenua e schietta espressione de' miti sentimenti, nella quieta analisi degli affetti ond'è turbata l'anima delle creature estranee ai turbamenti della vita e destinate a perire vittime ignare e passive degli irresistibili fatti dell'umanità. Ed ora notiamo con quale fino artifizio il gran poeta dalla placida e silenziosa solitudine di un giardino ove ogni parola, ogni sospiro, ogni sguardo sembra in armonia colla campereccia bellezza della natura e col mormorio delle libere aure e dell' azzurro d'un cielo

sereno, ci trasporta fra le pareti di antico castello, in mezzo ai clamori di una turba inquieta e disdegnosa di cortigiani e di guerrieri dal piglio ora simulatamente servile ora burbanzoso e severo.

Nella gran sala di Westminster, in tutta la pompa della regia maestà, sebbene non ancora legalmente fregiato della corona, Bolingbroke, intorno al quale stanno i tre Ordini dello Stato, riceve il duca di Yorck, mandatogli da Riccardo ad offerirgli di nominarlo suo erede e successore. È indarno che il vescovo di Carlisle, a nome del clero, altamente protesta contro quest'atto di debolezza del re, al quale l'umiliazione e il cordoglio di lunga mano lo prepararono. L'imprudente temerità del prelato verrà punita dall'usurpatore, il quale vuol però rispettare le forme sol quanto basti a rendere valida la rinunzia di Riccardo, e a porre sè stesso al coperto d'ogni rimprovero. Ordina per tanto che s'introduca il re scaduto alla presenza dell'assemblea, onde pubblicamente egli abdichi. E in fatto entra Riccardo, accompagnato dal duca di Yorck, e in seguito a lui vengono alcuni ufiziali portanti una corona.

L'infelice Riccardo è profondamente afflitto dalla ricordanza del caduto suo splendore, e dal vedersi addotto in così umiliante aspetto alla presenza di un'assemblea che altre volte ufiziosa e devota s'inchinava ad ogni suo cenno. Egli gira intorno a sè una mesta occhiata, e:

Ben ricordo ancora i volti di queste persone (*esclama con dolore*); non furono esse mie suddite? Non mi dissero esse più volte: *Omaggio e rispetto al re?* Gli è così che Giuda salutava Gesù Cristo; ma egli fra i dodici discepoli non ne trovò che uno malvagio; io in dodici mila non ne trovo uno che mi grida letizia!

Tende la mano a prendere la corona, e la sporge a Bolingbroke, non senza che questi s'accorga del molto

cordoglio ond'è trafitto, e gli vegga gli occhi gonfi di lagrime. Epperò gli dice:

Avevo creduto che di buon grado abdicaste.

E Riccardo con sublime e commovente dignità:

La mia corona, sì (*gli risponde*), ma i miei dolori mi rimangono sempre; voi potete togliermi gli onori e le grandezze, ma non i dolori: di questi rimango sempre re!

Troppo è accorto Bolingbroke per non avvedersi che fa d'uopo trovar modo di umiliare questa alterezza che attinge tanto fascino di pietà e di ammirazione dal sommo della sventura. Egli quindi non lascerà che nel cuore degli astanti, sebbene a lui vincolati dalla devozione che suol tributarsi a chi *vinse ed è felice*, rimanga vivo un solo sentimento di stima o di affetto per colui che *fu vinto ed è disgraziato.* A questo monarca, caduto sì al basso pei falli di una debolezza più degna di pietà che di odio, ei troverà modo di ricordare i trascorsi maggiori, onde il suo abbassamento, anzichè conseguenza preparata dall'ambizione dell'usurpatore, appaia castigo del cielo, e l'uomo che gli strappa dal capo la corona per cingersene ei stesso, vesta in certa guisa il carattere di ministro dei supremi decreti.

Ad un cenno di Bolingbroke, Northumberland ingiugne a Riccardo che dinanzi all'assemblea dei tre Ordini abbia a leggere il foglio nel quale sono registrate le accuse che gli vengono mosse. « Delitti odiosi commessi da lui e da' suoi ministri contro le leggi e gli interessi del regno » gli sono in quel foglio imputati, e si vorrebbe che dalla medesima sua confessione il popolo fosse convinto venire egli giustamente deposto.

RICCARDO

Sono io ridotto a tanta umiliazione? Debbo io rivelar qui tutte le mie follie? Gentile Northumberland! se le tue colpe

fossero registrate in un libro, non arrossiresti tu di farne lettura dinanzi a quest'assemblea? E se la facessi, qual nero delitto non vi troveresti? La deposizione di un re e la rottura violenta de' sacri vincoli di un giuramento ti condannerebbero senza speranza ad un eterno gastigo. E voi tutti che mi attorniate, e i di cui sguardi in me rivolti godono dello spettacolo della mia estrema miseria (sebbene alcuni di voi, come Pilato, se ne lavino le mani e affettino una pietà esterna), voi siete giudici iniqui che caricato mi avete della mia dolorosa croce; voi siete macchiati di colpa della quale mai verun'acqua potrà lavarvi.

NORTHUMBERLAND

Milord, affrettatevi; leggete queste accuse.

RICCARDO

I miei occhi sono pieni di lagrime. Veder non ponno, e non di meno le lagrime non mi acciecano tanto da non bene discernere la fronte de' traditori che mi circondano. Ma se in me gli sguardi rivolgo, in me pure un traditor veggo; perocchè io diedi il consentimento della mia volontà per ispogliare la mia persona della regal pompa, cangiare la grandezza in viltà, il sovrano in ischiavo, la maestà in servitù, un monarca in un plebeo oscuro.

NORTHUMBERLAND

Mio signore....

RICCARDO

Non più il sono, uomo altero e insultatore, nè d'alcun altro il sono. Non ho più nome nè titolo, non quello pure che dato mi fu sui fonti battesimali.... Tutto venne usurpato.... Oh sciagurato giorno in cui non più un nome mi rimane! ....

Egli fa istanza che siagli recato uno specchio onde poter vedere quali sembianze conservò il suo volto, poichè ha perduta la maestà di re.

Ad un cenno di Bolingbroke esce uno del seguito a prendere lo specchio.

NORTHUMBERLAND

Frattanto leggete....

RICCARDO

Demonio, tu mi tormenti, anzichè io scenda all'inferno.

BOLINGBROKE

Non lo eccitate di più, signore di Northumberland.

NORTHUMBERLAND

Senza tal formola i Comuni non saranno soddisfatti....

RICCARDO

Lo saranno. Leggerò abbastanza allorchè vedrò il libro vivo in cui tutte le mie peccata sono scritte. Tal libro sono io stesso (*rientra quello del seguito collo specchio*). Datemi quel cristallo in cui bene scernerò (*si guarda*). Oh! queste rughe non si sono di più profondate? Il dolore che ha vibrati tanti colpi su questo volto non vi ha lasciate orme più visibili? — Oh specchio tu mi aduli, come mi adulavano i miei cortigiani nei giorni della prosperità. Tu m' inganni! È questa quella fronte la di cui maestà teneva ogni giorno sotto i dorati tetti de' suoi palagi più di dieci mila sudditi attenti agli ordini suoi, e che come sole feriva la vista di quelli che lo contemplavano? È questo il volto che si è prestato a tante follie, e che è stato eclissato al fine dalla stella di Bolingbroke? Quanto fragile è la gloria che ride su questo volto (*getta in terra lo specchio*), e fragile è come la sua gloria il volto stesso che in mille brani andò. Osserva, o re, che silenzioso ti stai, la moralità di questo giuoco. Con quale rapidità il mio dolore ha distrutto il mio volto!

Poichè largamente disfogò l'amarezza di che aveva gonfio il cuore, e collo spettacolo della sua tristezza e col doloroso senso delle sue parole ha colmato di stupore e di meraviglia gli astanti, Riccardo si procaccia l'ultimo trionfo che a lui, caduto e derelitto, sia concesso ottenere sul medesimo suo oppressore. Quale una grazia particolare egli invoca da Bolingbroke di potere andarsene là dove gli sia conceduto non soffrire il supplizio della sua vista. E Bolingbroke, a stento frenando il dispetto che in lui risveglia un sì amaro insulto, ordina a' suoi ch' e' venga tosto tradotto alla Torre.

RICCARDO

Bene sta: mi si conduca. Saltimbanchi voi tutti siete che v'innalzate così alacri alla caduta di un legittimo re.

E così con libere parole di scherno egli bruscamente si congeda; e più grande sotto all'estremo peso della sventura di quanto nol fosse nel fasto e nell'abuso della forza sovrana, si avvia a subire imperterrito gli ultimi insulti di quella fortuna che in un medesimo giorno lui schiacciò sotto la ferrea sua ruota, e il ribelle usurpatore innalzerà al fastigio della grandezza.

La scena è ora trasportata in Londra: la regina, seguita dalle sue due damigelle, si ferma nella strada che conduce alla Torre, informata che per quella passar debbe il re Riccardo.

Ecco il cammino che conduce a quella Torre che Giulio Cesare eresse per mia sventura. Egli è nel suo seno di pietra che il mio sposo condannato è mandato prigioniero dall'orgoglioso Bolingbroke. Riposiamoci qui. Se questa terra ribelle ha ancora un macigno su cui possa riposarsi la sua vera regina .... (*entra il re Riccardo fra le guardie*). Ma tacciamo: oh ch'io vegga! o piuttosto, no .... Nondimeno guardiamo. Miralo, o sposa sfortunata, onde la pietà ti compenetri tutta, e inondare tu il possa colle lagrime di un tenero e fido amore.

Lo scontro ed il colloquio tra questi due sposi infelici (ai quali, sovrani, sol poco tempo innanzi, dei destini di uno splendido regno, ora è appena conceduto darsi l'ultimo addio nella angosciosa certezza che un avvenire di patimenti e di privazioni li attende) son pieni di espressioni sommamente patetiche, e tali che colmano l'animo di tristezza. In questa situazione, drammatica per eccellenza e sublime nella medesima ingenua e nuda semplicità colla quale è svolta, la pittura del carattere della regina viene compiendosi con mirabile maestria.

È impossibile al lettore non sentirsi penetrato dal dolore ond' è compresa questa donna tutta affetti soavi, e prendere tanto maggior interesse alla sorte di Riccardo, dappoichè lo vediamo fatto oggetto di sì nobili premure e di sì viva tenerezza.

RICCARDO

Non aggiugnere altro dolore, o bella donna, a quello che mi preme, se non mi vuoi vedere di subito morire. Impara, amica mia, a non vedere nella nostra antica fortuna se non se un sogno aggradevole di cui non ci rimane, allo svegliarci, altra realtà che lo stato in cui siamo. Ho giurato, mia cara, d' essere l'amante dell' infame necessità; e fra lei ed io è corso un patto di vivere in pace fino all' ultim'ora.... Ritirati in Francia, e va a racchiuderti in qualche asilo religioso. Conviene che una vita pia e santa mi faccia ottenere in un altro mondo quella corona che l'abuso dei nostri dì ci ha fatto perdere in questo.

REGINA

Oh! l' anima del mio diletto Riccardo si è ella dunque affievolita come la sua persona e il suo volto? Bolingbroke ti ha egli rapita anche la ragione? Ti ha egli usurpato col trono il cuore? Il leone moribondo si agita ancora, e col piede strazia, in mancanza del suo nemico, il seno della terra, furioso di vedersi domato. E tu, subirai tu la tua pena senza oppor resistenza? Come fanciullo che si gastiga, bacerai tu la verga che ti batte? Lambirai tu con vile umiliazione la mano furiosa che ti opprime, tu che un leone sei e re della foresta?

RICCARDO

Re di foresta in fatto; altrimenti regnerei felice ancora se, invece di feroci animali, avessi avuto uomini per sudditi . . . . . Nelle lunghe notti d' inverno, assisa accanto al fuoco con qualche buon vecchio, fatti narrare le storie de' tempi passati, delle età dolorose che da lungo tempo trascorsero; e tu, prima di dar loro la buona sera, ricambiali, narrando loro la lagrimevole serie de' miei mali, e rimanda i tuoi ascoltatori molli di pianto al loro letto.

Sopraggiugne Northumberland, e reca l'ordine del nuovo re che Riccardo non più alla Torre di Londra, ma alle carceri di Pomfret sia mandato, e che la regina immantinente si parta alla volta di Francia. E Riccardo, alteramente volgendosi a questo sleale che col suo tradimento spianò a Bolingbroke la via all'usurpazione, con terribili parole gli predice che non lungo tempo trascorrerà prima che il delitto, che oggi fiorisce, non maturi e produca la sua vendetta: « Perocchè, » com'egli dice col profondo senno di cui è ispiratrice la sventura, « l'amicizia dei malvagi si muta in diffidenza, la diffidenza in odio, e l'odio o l'un dei due o entrambi trascina a giusti perigli e a morte inevitata. »

Indurito nella perfidia, non si sgomenta punto Northumberland pel sinistro vaticinio. Dell'avvenire egli o non si cura, o si beffa; egli per ora altro pensiero non ha fuor quello di obbedire al novello signor suo, e di far sì che a tutto rigore ne siano eseguiti gli ordini. La fredda impassibilità ch' egli oppone ai movimenti d'affetto e di dolore di Riccardo, e l'indifferenza colla quale ingiugne a lui e alla sua sposa il più spietato comando, ed assiste alla loro ultima separazione, offre altro esempio di que' profondi effetti di contrapposto che già più volte vedemmo rivelare l'arte somma di Shakespeare.

NORTHUMBERLAND

Fatevi i vostri addio e dividetevi, poichè partir tosto dovete.

RICCARDO

Doppio è il divorzio che mi conviene subire. — Uomini crudeli, voi violate in pari tempo due sacri contratti: il primo fra la mia corona e me; il secondo fra me e la sposa che avevo scelta. — Oh un bacio annulli dunque la fede che ci eravamo giurata (*abbracciando la regina*). Ohimè! e nondimeno fu un bacio che tra noi la suggellò! ....

REGINA

E dovremo veramente andarne lontani l'un dall'altro? separarci dovremo?

RICCARDO

Sì, la mano dalla mano, mio amore; il cuore dal cuore.

REGINA

(*A Northumberland*) Mandateci entrambi in esilio, e lasciate che il re se ne venga in mia compagnia.

NORTHUMBERLAND

Ci sarebbe in questo atto qualche bontà, ma poca politica.

REGINA

Ebbene; là dove lui mandate, possa io pure andarmene.

RICCARDO

Così ambidue insieme piangendo, noi non faremmo che un dolor solo. Piangi tu per me in Francia, io qui per te piangerò. Meglio lontani che vicini, non potendo essere mai felici. Va, numera i tuoi passi co' tuoi sospiri, io i miei co' miei gemiti .... Chiuda un bacio le nostre bocche, e ci faccia partir muti (*si abbracciano*). Con questo bacio io ti do il cuor mio e prendo il tuo.

REGINA

Oh vorrei che il mio scoppiasse con un sospiro!

RICCARDO

Non inaspriamo i nostri mali con questi indugi del nostro amore. Una volta ancora addio: il resto lo dica il dolore (*escono*).

Bolingbroke fece la sua trionfale entrata in Londra. Egli cavalcava un indomito corsiero, che « pareva sentire l'orgoglio ambizioso del suo signore, e si avanzò a passi lenti e maestosi, mentre tutti gridavano: *Iddio ti salvi, Bolingbroke.* Si sarebbe potuto credere che le finestre parlassero, tanto vi era accalcata ad ogni piano la folla dei volti di ogni età che vibravano gli avidi loro sguardi sul volto del duca. Questi, col capo

scoperto e umiliato fino al collo del superbo suo cavallo, non cessava di ripetere alle universali acclamazioni: *Grazie ve ne siano rese, o miei compatriotti;* e così comportandosi proseguiva la via. »

Il povero Riccardo veniva confuso tra gli ultimi del seguito dell'usurpatore. « Al vederlo passare, nessuno del popolo gridò: *Iddio lo salvi.* Non una sola voce consolatrice lo ha salutato; ma dall'alto dei veroni mani feroci e sacrileghe gettavano polvere e fango sul suo capo. »

Nelle prime parti di questa grandiosa azione drammatica abbiamo potuto riconoscere in Riccardo un essere debole, corrotto dall'uso e dall'abuso del potere, inetto a conservarlo con onore e ad abdicarlo dignitosamente. Poi lo vedemmo ghermito da Bolingbroke come un uccelletto da un'aquila, tremante fra gli artigli che lo stringono e lo dilaniano, incapace tanto di amare quanto di odiar fortemente; ma così sensibile a tutti i colpi dell'avversa fortuna, così abituato a non soffrire, così estraneo a quell'eroismo che affronta la mala sorte, e a quella fermezza che sa rintuzzarne i colpi, che non mai vittima più palpitante, più gemebonda venne immolata sul sanguinoso altare delle rivoluzioni. Epperò una particolar simpatia venn'egli a poco a poco destando in noi, quasi nostro malgrado; abbiamo dimenticato il tiranno per non far conto che dei mortali patimenti dell'uomo; lo abbiamo commiserato, e per poco non gli avremmo desiderato un mezzo di salvezza. Ma da ultimo al vederlo trascinato da Bolingbroke dietro il suo corteo, quale un ornamento del suo odioso trionfo; al vederlo curvato sotto al peso dell'umiliazione e dell'obbrobrio, sentiamo venirci sulle labbra la maledizione contro il trionfatore, e sorgere in cuore, misto a una naturale pietà, un sentimento d'amore pel re schernito ed oppresso.

Bolingbroke, seduto al fine sul trono dal quale con tanta profonda arte di perfida politica seppe far cadere il debole Riccardo, non è però libero appieno dal timore che una mano ardita non possa armarsi di pugnale per fare sanguinosa vendetta del vinto; e non ignora che troppo sono deboli i suoi diritti alla corona, perchè gli sia conceduto affrontare alla cieca il capriccio ed il furore dei partiti. In fatto il generoso Aumerle, figlio del duca d'Yorck, quel giovine cavaliere che sempre si mantenne fedele a Riccardo così nella prospera come nell'avversa fortuna, è partecipe di una congiura ordita dall'arcivescovo di Westminster a favore dello scaduto re. Bolingbroke, cui giugne notizia della trama, vinto dalle suppliche della vecchia duchessa d'Yorck, perdona ad Aumerle; ma il segreto desiderio di vedersi liberato appieno dal pericolo di altri simili attentati, gli strappa dal labbro la manifestazione di uno scellerato desiderio che la viltà di un cortigiano prontamente interpreta.

Exton dice a un valletto della corte nel quale s'incoglie in appartato luogo:

Non badasti che il re disse: *Perchè non ho io un amico che mi liberi dall'inquietudine di saperlo vivo?* Non diss'egli così?

VALLETTO

Furono le sue parole.

EXTON

Non ho io un amico? il disse e il ripetè due volte, sempre con vivace espressione. Non è vero?

VALLETTO

È.

EXTON

E ciò dicendo, ei mi figgeva gli occhi in volto, come se avesse voluto dire: *Vorrei che tu fossi l'uomo che liberasse*

la mia anima dal timore; intendendo con ciò sicuramente di alludere al re che sta a Pomfret. — Vieni, andiamo colà; sono amico del re, e vo' liberarlo dal suo nemico (*escono*).

Lo sventurato Riccardo se ne sta chiuso nelle carceri del castello di Pomfret, e volge in mente tristi pensieri, e con un lungo monologo ci associa ai dolori di un'anima debole, tanto più cocenti quanto è minore la forza morale che dovrebbe sapere nobilmente patirli.

Egli un tempo sovrano d'un gran popolo, contornato da superbi principi e baroni sempre pronti a far olocausto del loro incorreggibile orgoglio per curvarsi più garbatamente alla sua regia maestà, ora è solitario nel fondo di una torre, addotto a dovere desiderare la morte qual vero fine del suo lungo patire!.... Una dolce musica gli giugne all'orecchio.

Ora che è quello che io odo? Di dove vengono questi suoni armoniosi?.... Conservate la misura del tempo. La musica più melodiosa riesce disaggradevole dachè il tempo non è conservato e i concenti non han misura. Lo stesso accade nell'armonia della vita umana. Io, di cui l'orecchio è sì dilicato da sentire le pecche di questo stromento, senso non ebbi per rilevare i disordini che turbavano i miei stati e la mia vita, sicchè perdei il tempo, ed ora il tempo mi infastidisce. Ma invano seguo adesso colle lagrime e i gemiti le ore e i minuti che scorrono nella gioia per l'orgoglioso Bolingbroke, e con gli istanti del mio dolore misuro invano gli istanti della sua prosperità. Questa musica mi rende furioso; ch'ella cessi tosto: se qualche volta essa richiamò degli insensati alla ragione, a me pare che operar dovesse il contrario. Nondimeno cada la benedizione del cielo su quelli che me ne è largo! Codesto è un tributo d'amicizia, e l'amicizia per Riccardo è un tesoro ben raro in questo mondo, in cui sono universalmente odiato.

In questo mezzo un povero valletto delle scuderie del re detronizzato usa del facile accesso che la sua medesima oscurità gli procura, per fare una visita al suo antico padrone.

GROOM

Salute, real principe!

RICCARDO

(*Guardando i cenci del valletto*) Grazie, nobile pari. Il migliore di noi due non vale dieci scellini. Ma chi se' tu, e come tu vieni? Qui, dove alcun uomo non entra mai all'infuori del carceriere che mi reca un po' di alimenti affine di prolungare questa vita di dolore?

GROOM

Ero un povero servo delle tue scuderie, allorachè tu regnavi, o re. Viaggiando verso Yorck, ottenni, dopo molte fatiche, la permissione di rimirare il volto del mio antico signore. — Oh come il cuor mio fu straziato allorachè vidi per le vie di Londra, nel giorno dell'incoronazione, Bolingbroke montato sulla bella puledra di Barberia, quell'animale che tante volte io ho pulito e stregghiato con tanta cura?

RICCARDO

Egli montava la mia puledra di Barberia? Dimmi, amico, e come comportavasi sotto di lui quel corridore?

GROOM

Con tanta fierezza, che sdegnar sembrava la terra.

RICCARDO

Oh sì, superbo ci va di portare Bolingbroke. E quell'ingrato animale mangiava il pane nella mia mano, e inorgoglivasi delle mie carezze! non doveva egli inciampare e rovesciare (perocchè l'orgoglio debbe o tosto o tardi essere rovesciato) l'altero che usurpato aveva su di lui il posto del suo signore? — Perdonami, povera bestia! Ho torto di fare de' rimproveri a te che sei stato creato per essere sottomesso all'uomo, e che nascesti per portarlo. Io che ero di più nobile specie, io porto il fardello come uno stupido giumento, e mi lascio immergere gli speroni nei fianchi sotto i movimenti ambiziosi del superbo Bolingbroke.

A interrompere questa breve scena, piena d'alta significazione, entra il carceriere ed ingiunge al valletto

di sgombrare, indi offre al prigioniero re il consueto cibo. — Riccardo vuole ch' egli stesso il carceriere, com' è l' uso, prima lo assaggi. Il carceriere ricusa, adducendo che sir Exton, mandato dal re, gli fece avvertimento di guardarsene. Riccardo, acceso a furore da questo atto di inobbedienza che destagli in cuore un nero sospetto, inveisce contro il carceriere, e violentemente il percuote. Alle grida di costui irrompono nella prigione Exton con uomini armati, i quali si fanno addosso al re. Disperatamente si difende Riccardo, e due di essi con un'arme rapita uccide. Ma Exton intanto gli è sopra, e d' un colpo di ferro lo uccide.

RICCARDO

Questa mano che mi trafigge, brucerà tra fiamme che non si estingueranno mai. — Exton, la tua barbara mano ha contaminato questa terra col sangue del suo re! — Ascendi, ascendi, o mia anima! Il seggio tuo è ne' cieli, intanto che il mio corpo materiale cade per morir qui (*muore*).

Exton accorre a Windsor, e si adduce al cospetto di Bolingbroke, esultante di poter deporre a' suoi piedi la testa di Riccardo da lui trucidato. Con un tratto d' ipocrisia che compie la pittura mirabile del suo carattere profondamente dissimulatore, Bolingbroke, poichè il bramato assassinio è consumato, respinge il sicario, e gli impreca quei rimorsi della coscienza dai quali indarno ei vorrebbe non essere tormentato (*).

(*) Un' imitazione felice di questa bella invenzione di Shakespeare la vediamo nella scena XIII dell'atto V della *Maria Stuarda* di Schiller, allorachè Elisabetta con violenti parole confonde il povero Davidson, e afferma avere data in sue mani la sentenza di morte dell' abborrita rivale onde la tenesse in deposito, e non già perchè la facesse immediatamente eseguire... Ma forse Schiller non imitò Shakespeare; entrambo i sommi poeti non fecero che attingere dal vero la loro ispirazione, e da ciò solo deriva il punto di somiglianza che si osserva nei due passi citati.

Indi si volge ai lôrdi con sembianza di afflizione e di bugiarda pietà del sanguinoso caso che lo riconsolida sull'usurpato trono, e:

Venite (*dice loro*), venite a gemere con me sulla sventura che deploro, e un duolo generale sia l'adornamento della nostra corte ....

Esaminato superficialmente questo dramma storico offre forse qualche punto di somiglianza coll'altro che lo precede. In entrambi è offerto lo spettacolo di un re che dal sommo della grandezza, per impeto irresistibile di casi è travolto nel fondo della sventura, e vede la sua corona fatta oggetto di scherno alla malvagità de' vili che lo inchinavano con menzognera devozione ne' giorni del potere e del fasto, e il manto regale fatto a brani dall'avida ambizione de' sudditi ribelli. Così Giovanni come Riccardo indarno fan prova a resistere agli irrompenti furori della guerra, e poichè le sorti di questa si volsero irremissibilmente contrarie, entrambi piegano la fronte al cospetto del vincitore, e intercedono per ottenerli meno spietati. Ma se in alcuni punti i fatti principali intorno ai quali s'intreccia la gran tela dell'azione si presentano in parte somiglianti, quanto non è diverso il concetto morale dominante nell'uno e nell'altro dramma, e quanto non sono opposte le impressioni che ne vien ricevendo lo spirito del lettore mano mano procedono le scene verso la catastrofe onde i due grandi quadri si chiudono? D'altra parte quanto non è evidentemente opposta la pittura del carattere dei due re, benchè si questo che quello attraversino una poco dissimile alternativa di vicende or prospere, ora infauste, e da ultimo ambidue precipitino ad una luttuosa fine?

In Giovanni Senzaterra voi vedete la personificazione dell'interesse della corona; egli non si compiace

del delitto, ma trovatolo facile, utile, desiderevole lo consuma. Accessibile al rimorso, ma pure al tutto destituito di grandezza e di forza intellettuale, ci ci ributta quando comanda l'assassinio, nè punto ci commove quando si sente di averlo consumato. Questo carattere di un egoista che non ha neppure il vigore necessario a divenire uno scellerato perfetto, offre un concetto al tutto opposto dell'altro che vediamo svolto nella morale immagine di Riccardo II. In costui ci si offre compendiata la storia delle sventure di un re debole e ad un tempo dispotico. Ma se il re Giovanni in onta a' suoi rimorsi eccita il nostro disprezzo, Riccardo all'incontro in onta a' suoi difetti eccita la nostra compassione. Tale è la magia dell'ingegno di Shakespeare. Il re si ecclissa, per così esprimerci, ai nostri sguardi, e ci si mostra solo l'uomo che soffre, alla cui tremenda caduta noi diamo tutta la nostra pietà.

È poi in oltre da osservare che in questo dramma che si intitola da *Riccardo II,* il vero protagonista non è già egli, come dell'antecedente è *Giovanni Senzaterra,* ma sì Bolingbroke; il quale, a lato dell'infelice monarca che da sè stesso si scava la fossa, sorge e grandeggia nell'usurpata sua potenza. Bolingbroke solo è il vero eroe dell'azione, non Riccardo. Quest'è la vittima, Bolingbroke il sagrificatore. Il suo avanzarsi verso il trono segue un cammino parallelo al lento discendere del debole re. Aspettare e servire l'occasione; prevedere da lontano il suo utile; coglierlo, ma nel momento preciso; evitare il pericolo senza mostrare di temerlo; consumare un'usurpazione sistematica sebbene audace, l'umiltà congiunta alla temerità, la violenza al valore, queste vedemmo essere le arti di Bolingbroke. Shakespeare ha disvolte tutte queste particolarità con un'indicibile destrezza; egli ti ritrasse un'ambizione sempre attiva che circonda il trono di insidie,

che fonda nell'opinione il suo potere, che a' suoi proprii collega tutti gli interessi e tutti i timori, che si innalza per gradi da un'apparente sommessione a un' aperta rivalità e poscia a una preponderanza reale ma silenziosa; che fa grandeggiare la sua autorità sul capo stesso del monarca scaduto; e che da ultimo lo sforza a spogliarsi da sè stesso della porpora che troppo gli si è resa pesante.

NOTA

SUI TRADUTTORI ITALIANI DI SHAKESPEARE

OPINIONI SUL GENERE DI VERSIFICAZIONE ITALIANA DA ADOTTARSI NELLA TRAGEDIA.

Il primo che intraprese di dare all' Italia una versione del teatro di Shakespeare fu Michele Leoni. Egli tradusse in versi *Cimbellino*, *Riccardo III*, *Romeo e Giulietta*, *Macbet*, *Amleto*, *La Tempesta*, *Otello*.

A giudizio di coloro che ben addentro si conoscono della lingua inglese, queste versioni non interpretano con piena fedeltà le bellezze originali e caratteristiche del poeta britanno. Forse perchè troppo devoto alle opinioni di alcuni nostri critici, i quali non credono che il verso italiano possa o debba mai abbassarsi alle modeste forme del linguaggio parlato, il signor Leoni di rado adeguò la tanto effettiva ingenuità di Shakespeare, e molte volte trascinato dalla perifrasi poetica, si allontanò dalla schietta verità della frase viva per poggiare alla rigorosa eleganza dell' endecasillabo italiano.

In una traduzione in versi del *Macbetto*, Giuseppe Nicolini fu molto più felice nel superare le difficoltà che si offrono a chiunque adopera a riprodurre il dialogo drammatico di Shakespeare colla forma schizzinosa del nostro sciolto, il quale, pel timore di cadere nel basso o nel prosaico, suole respingere certi modi popolareschi, certi concetti famigliari tutt' altro che inconsueti nella lingua poetica degli Inglesi e de' Tedeschi, e che pur riescono di tanta forza ed evidenza.

Tre traduzioni contemporanee di Shakespeare s' intrapresero in Milano nel 1830: la prima dal benemerito professore Gaetano Barbieri; l' altra da Virginio Soncini, il felice traduttore di Molière; la terza dai signori Giacomo Sormani e Giunio Bazzoni. Non una sola di queste tre lodevolissime intraprese letterarie fu condotta a compimento; anzi

le due prime dopo la publicazione di un sol dramma, l'altra dopo quella di tre volumi, vennero sospese per essere mancato a ciascuna il favore di un abbondante numero di associati.

Il professore Barbieri voltò la *Giulietta e Romeo*, tentando con felice ardimento una novità che è ancor dubbio se possa essere comportata nella nostra lingua. Voglio accennare alla interpolata mischianza della prosa e del verso; vale a dire la prosa ne' punti in cui l' azione procede tranquilla e il dialogo non varca i limiti dell' espressione ordinaria, perchè non scaldato dagli affetti; il verso, pel contrario, in que' passi del dramma che Alfredo de Vigny chiama *i cantabili*, per distinguerli dagli altri ch' egli indica come *i recitativi*, e che sono veramente le scene di preparazione o di semplice esposizione, e vogliono per conseguenza essere svolte con istile più piano e disadorno di quello che è da usarsi nelle altre in cui le passioni già accese prorompono dalle labbra de' personaggi con figurate espressioni liriche. Sappiamo che il lodato professore Barbieri serba inedita nelle sue carte una versione dell'*Otello:* di questo stesso dramma ei diede tradotta lodevolmente la bella riduzione di Alfredo de Vigny, che fa parte della *Collana di scelti autori drammatici* della ditta Stella.

Il Soncini si accontentò di tradurre in prosa l' *Otello*, e il suo lavoro vien commendato da chi può apprezzare i pregi di una fedele e diligente interpretazione. Egli arricchì inoltre la sua versione di note filologiche, in parte tratte dai commentatori inglesi, e in quelle diè saggio di molta accuratezza e buon discernimento. Neppure questa intrapresa letteraria ebbe favore, e rimase per conseguenza abbandonata sul nascere.

I signori Giunio Bazzoni e Giacomo Sormani publicarono in tre bei volumi in-8 l'*Otello* e la *Tempesta*, il *Re Lear* e *Macbet*, il *Sogno di una notte di mezza estate*, *Romeo e Giulietta.*

Tutte queste versioni sono in ischietta prosa, e solo vennero dati in versi rimati i brevi componimenti lirici che s' innestano nel dialogo.

Grande maraviglia cagionò il vedere come quest' opera, cominciata coll' applauso sincero de' migliori cultori della moderna letteratura, rimanesse interrotta per mancanza di bastevoli associazioni. Io per altro sono persuaso che se

l'editore dava miglior prova di zelo nel promovere la diramazione dell'opera, e i traduttori persistevano in essa con maggiore fiducia, questa traduzione di Shakespeare finiva per cogliere buona fortuna e sufficientemente diffondeasi in Italia.

Nel 1838-39 il signor Carlo Rusconi di Bologna si accinse ei pure a sua volta a una compiuta versione in prosa di tutte le opere del tragico inglese. Egli fu più fortunato di tutti gli altri traduttori italiani di Shakespeare in questo solo che la sua intrapresa venne ben presto condotta al fine. L'edizione in grande ottavo è a doppia colonna e bella, nè caro di soverchio può dirsene il prezzo, epperò è a credere che la sia stata onorata di un buon numero di sottoscrizioni. Ma fa sorpresa che i nostri tanti giornali neppur di passaggio non siensi mai occupati di fare cenno di questa compiuta versione di Shakespeare, e raccomandarla a chi ama le buone lettere. Forse che coloro i quali avrebbero saputo parlarne con imparzialità e dottrina, stimarono prudente consiglio il non farne motto; e gli altri non si curarono di spendere neppure in piccola dose quelle frasi generiche di lode e di incoraggiamento che pur dai nostri fogli si profondono con tanta generosità alle più umili fatiche de' tanti eroi ed eroine della scena musicale italiana. Il signor Rusconi è anco a lodarsi in parte per avere aggiunto ad ognuno dei drammi di Shakespeare da lui tradotti, il giudizio che ne reca lo Schlegel nel suo *Corso di letteratura drammatica*. Così il lettore può farsi un' idea dell' entusiasmo, talora forse soverchio, di cui quelle mirabili composizioni erano argomento al sottile e splendido estetico tedesco. Solo che rimane ad osservare se quei brani staccati e offerti senza il legame che nell' opera del dotto tedesco li unisce in un tutto ben ordinato, possano soddisfare al desiderio di un savio e integrale giudizio dell' ardito sistema drammatico consecrato dal genio di Shakespeare.

Non fu del pari felice il pensiero del signor Rusconi di porre in testa alla sua opera quella parte del saggio sulla *letteratura inglese* del visconte di Châteaubriand che riguarda Shakespeare e i suoi contemporanei. A nostro giudizio molto meglio sarebbe stato che a questa brillante ma superficiale notizia intorno all' insigne poeta egli avesse sostituita o la bellissima memoria di Villemain, o la vita che di lui ne scrisse il Guizot, e che trovasi in fronte all' edizione parigina

in-8 del 1821 della versione francese di tutte le opere di Shakespeare, fatta dal Letourneur, riveduta e corretta dal medesimo Guizot e da A. Pichot, il traduttore di Byron, ecc. Così nell' una come nell' altra di quelle due assai pregiate scritture, le più interessanti notizie risguardanti Shakespeare e il più giudizioso esame dell' indole delle sue opere sono presentati con tale ordine e perspicuità da far venir meno al paragone gli imperfetti squarci dell' illustre autore dei *Martiri*.

Mentre publicavansi le prime puntate della versione del signor Rusconi, il chiaro signor professore Jean di Parma diramava un suo manifesto, nel quale promettevasi un compiuto volgarizzamento delle opere di Shakespeare, ed era unito al medesimo uno squarcio in versi del *Re Lear* ed un' analisi del carattere morale di questo protagonista di una tra le più belle tragedie di Shakespeare. Così lo squarcio come l' analisi erano dati quale saggio del merito delle versioni e delle osservazioni estetiche onde volcasi ciascuna d' esse accompagnata. Poco dopo la publicazione del manifesto tenne dietro quella della traduzione in isciolti del *Mercante di Venezia* che si comprese nella terza serie del *Museo drammatico*, publicato dalla ditta Bonfanti. La fedele interpretazione del testo parve recata ad uno scrupolo troppo sottile da quanti avrebbero amato meglio non vedere alterata in parte l' indole della lingua italiana, e la buona forma del nostro sciolto non sagrificata a certe inversioni e durezze poco conformi a uno squisito gusto filologico. Malgrado tutto ciò il professore Jean aveva ragione di promettersi un' accoglienza più che cortese alla sua opera; ma il Publico italiano fu sordo al suo invito, ed anche in questa occasione manifestò la biasimevole indifferenza che fra noi suole toccare troppo spesso a chi si accinge a nobili e coscienziose fatiche.

Finalmente il signor Giulio Carcano, distinto poeta e lodatissimo autore di scritti ne' quali la gentilezza dell' animo è pari alla cultura e finezza dell' ingegno, si provò all' ardua impresa di tradurre in versi una della più immaginose tragedie di Shakespeare, il *Re Lear*. Questo suo saggio, accolto con lusinghieri encomii, diede speranza a' buoni amatori delle straniere letterature che avrebbe progredito nell' opera col coraggio e colla perseveranza necessaria a condurla a buon fine, e che finalmente sarebbe conceduto

anche all' Italia il vantare una compiuta e veramente pregevole versione del grande tragico inglese. Io non oserei affermare che il signor Carcano si proponga continuare nell' opera incominciata; ma le troppe difficoltà che si affacciano a chi voglia offrire italianizzato sotto veste poetica il teatro di Shakespeare, e la poca disposizione nella generalità dei lettori di fare il meritato accoglimento a una versione di questa natura, avranno forse sconsigliato l'egregio poeta dal proseguirla. Però la sua traduzione in isciolti del *Re Lear* rimarrà come un eletto dono fatto alla nostra letteratura, e chi si piace di simili studii avrà sempre a vantare in lui uno de' pochi i quali tentarono di dare al verso drammatico italiano quel fare semplice, naturale, sobrio di traslati ed epiteti, senza del quale è al tutto tradita la verità del linguaggio parlato, tanto necessaria anzi indispensabile nelle creazioni drammatiche.

I professori di rettorica e gli arcadici aristarchi della nostra letteratura, nel recar giudizio del valore de' componimenti che di tempo in tempo ci veniano regalando i tanti nostri autori di tragedie classiche, durarono troppo a lungo a non tener conto principale che delle bellezze di versificazione e delle eleganze di quello ch'essi chiamar sogliono il grande stile poetico per eccellenza; ma colla veduta troppo corta, ei non avvisavano che i pregi di abbondanza di numero, di ricchezza di immagini e di metafore onde vuol essere lodato il verso italiano in genere, ponno convertirsi in difetti allorachè sono profusi senza discernimento nel verso propriamente drammatico.

Derivò forse da questo falso gusto invalso nella critica la tanto lamentata mancanza di verità e precisione nelle pitture psicologiche della più parte delle tragedie de' nostri poeti della vecchia scuola, quel non so che di gonfio, di declamatorio, di pedantesco onde son piene, quella monotonia di linguaggio sempre stucchevolmente tirato. Epperò la poesia drammatica che presso gli Inglesi, i Tedeschi e i Francesi moderni fu sempre il campo più ricco degli studii e della fina analisi de' caratteri umani nella loro più ardita varietà, per la maggior parte de' tragici italiani non fu altro mai che un' angusta e rigorosa forma in cui fondere alcune poche astrazioni, alcuni tipi generali dell' uomo riguardato sotto un limitatissimo numero di punti di vista.

E per verità come poteva egli mai il poeta tragico trovar modo a ritrarre con pennello sicuro ed efficace le tante e sì mutabili fisonomie morali ond' è ricca l' umana famiglia, se gli si niegava con burbero divieto l' adoperare a suo senno i tanti e sì svariati tuoni ne' quali si divide, si alterna, si modifica la grande scala del linguaggio umano? Io oso affermare che la causa principale per cui la tragedia italiana stette per tanto tempo vincolata entro un angustissimo cerchio di pitture, nè mai osò spaziare con libero volo pel vastissimo campo delle ispirazioni drammatiche, è appunto da attribuirsi alle inflessibili e assurde leggi che per troppo lunga pezza i rétori e i pedanti imporr vollero alla tragica versificazione.

Alfieri colla potenza del suo ingegno parve sentire la necessità di svincolarsi dai duri ceppi e di imprimere al dialogo tragico un nuovo soffio di verità e di evidenza, foss' anche a prezzo di una durezza di locuzioni e di accenti, e parsimonia d'immagini e figure che i cattivi critici tacciarono di grettezza e d' ineleganza poco men che selvaggia. Ma la musa aristocratica di Alfieri che osò smozzicare il troppo frondoso albero della versificazione tragica, ne lasciò poco men che nudo il fusto, e non comprese che se vi era necessità di porre la falce nell' esuberanza del male, vi era anche quella di ricorrere a novelli fecondanti innesti. Per la natura del suo animo, egoistico e inespansivo, Alfieri non avvisò che per recare a perfezione il linguaggio drammatico proprio alla tragedia italiana non doveva bastare lo spogliarlo de' vani ornamenti, e poco men che nudato d' ogni suo fregio superfluo, limitarlo a non servire che alla pittura di alcune poche generiche passioni, ad alcuni speciali e limitati riflessi del grande e molteplice specchio dell' anima umana; ma era mestieri non temere, per superba schifiltà, di aver ricorso ai modi famigliari, alle vive locuzioni naturali, a quelle fogge di dire insomma che, per essere le più vere, le più sentite, servono a meraviglia alla espressione degli affetti, e sono il più schietto e intelligibile linguaggio del cuore; il che nella poesia drammatica non deve mai sagrificarsi nè ad una vana pompa rettorica, nè ad un rigorismo più pedantesco che accademico.

Obbiettano i critici della natura già accennata, che abbandonare la versificazione italiana a queste *licenziose* discipline è uno stesso che privarla della sua nativa venustà,

e mutarla poco più che in una prosa misurata senza calore e senza nervi. Ma io qui ripeto che non parlo che di versificazione drammatica, la quale deve avere le sue leggi particolari ben diverse da quelle della lirica, dell'epica, della didascalica, ecc. E il torto dei rétori e degli aristarchi nostri fu appunto questo che mai non vollero fare, com'era dover loro, una distinzione così necessaria; poi aggiungo che il fatto mostrò chiaramente l'errore di chi voleva sostenere che il nostro verso limitato alla schietta e semplice espressione degli affetti e alla nuda e sobria pittura dei sentimenti e delle immagini scadeva tanto di natura da non riuscir meglio di una prosa a brevi righe misurate a numero di sillabe. Qualche saggi di buona, naturale e semplice versificazione drammatica, quale pare a me sia da proporsi a modello, non mancano in alcune delle migliori tragedie del medesimo Alfieri, e vorrei solo potere estendermi tanto da citare degli esempi tratti da alcuna scena del *Saul* e in ispecie della *Mirra* (il cui soggetto al tutto domestico astrinse, quasi suo malgrado, il poeta a far uso di un meno tirato e ruvido fraseggiare, e a ricorrere a locuzioni quasi famigliari per la necessità di essere affettuose), e si vedrebbe in quelli quanto invece di perdere di vigore, di colorito e di abbondanza, il verso drammatico italiano trattato a quel modo guadagni in forza di espressione, in verità e varietà di tinte poetiche.

Il Monti, il Foscolo, il Niccolini, il Pellico, il Marenco, e pochi altri che dopo Alfieri scrissero tragedie degne di questo nome, non mostrarono di sentire abbastanza la necessità di una integrale riforma nella versificazione drammatica. E per verità com'era mai possibile che questa riforma si avverasse nella sua pienezza se prima non effettuavasi il totale rivolgimento nel sistema tragico adottato dai successori dell'Astigiano, e solo in qualche parte timidamente modificato da alcuni di essi? Ben tentarono gli ultimi tre di costoro di sciogliersi dai vincoli più penosi della scuola classica, emancipandosi dalle tanto infeste unità di tempo e di luogo, e abbandonando il campo già troppo ripetutamente mietuto de' fasti greci e romani, per attingere i loro soggetti alle storie delle città italiane del medio evo. Ma questo non fu che un primo e poco ardito passo verso la nuova ed ampia forma, i cui modelli splendeano già sì grandi nei capolavori del teatro inglese e tedesco. Non

bastava l' aver messa a suo agio la tragedia italiana entro a' più larghi confini locali, e lasciato svilupparsi l' azione in un giro quasi illimitato di giorni; non bastava l' aver mutata la toga e l' elmo antico nel giustacuore e nel mantello di velluto dei mezzi tempi: la tragedia italiana rimaneva in parte classica, se non nella materiale struttura, certo nell' intima essenza, finchè non isvincolavasi dall'obbligo di non dar ricetto ne' suoi intrecci se non se a personaggi d' alta portata, escludendone come indegni gli altri appartenenti alle minori sfere della sociale famiglia, e non ammetteva in pari tempo la necessità di farli parlare quell'effettivo, schietto e animato linguaggio che, in preda al movimento degli affetti e all' impeto delle passioni, l'uomo adopera nè più nè meno nelle vere vicissitudini della vita, dato un bando intero a quell' altro linguaggio che è, se volete, più gastigato, più elegante, più nobile, ma tale ad un tempo che, nel sagrificare l' impronta di verità, tanto necessaria nelle finzioni drammatiche, svela gli sforzi dell' arte, e al di dietro degli eroi e delle eroine della tragedia lascia sempre intravedere nascosto il poeta.

Alessandro Manzoni nel *Carmagnola* e nell'*Adelchi* ubbidì al potente suo istinto di innovazione nel concetto e nelle forme della tragedia. Profondamente convinto che perchè ella poggi alla più alta sua importanza morale, deve potere di necessità valersi di tutti i suoi mezzi a ritrarre integralmente i grandi fatti della storia e ad offrire compiuta la pittura de' caratteri in essi fatti dominanti, predicò col precetto e coll' esempio la violazione delle vecchie discipline, ruppe con savio ardire i vincoli delle unità di tempo e di luogo, ed ammise ne' suoi orditi tale varietà di personaggi diversi per importanza, per grado, per condizione, che l' immagine poco meno che intera della società cui riferivasi la tragica azione avesse a potere prospettarsi, non già un solo, circoscritto ed eminente suo punto di vista. Epperò, specialmente nell'*Adelchi*, vediamo misti e avvicendati sulla scena medesima, monarchi, duchi e prelati, con umili monaci, scudieri e gregarii; e questi ultimi non già relegati negligentemente negli estremi piani del quadro, ma ammessi sul dinanzi, e taluni anzi presentati come principali moventi dell'azione. Questo principio di innovamento (che quasi vorrei chiamar democratico) nella morale economia della tragedia, seco ne addusse di necessità un altro

non meno importante nel linguaggio. Quel parlare togato (mi si perdoni l'espressione), contegnoso, aulico che potè sembrare più o meno tollerabile finchè la tragedia non diè ricetto che a persone di altissima sfera, cima di principi, cortigiani e magnati, doveva assolutamente sbassarsi un tantino di tono, se pur non volcasi che avesse a suonare poco meno che ridicolo sulle labbra di rozzi condottieri che disputano soldatescamente sui modi di un assalto, o su quelle di un frate che narra i perigli da lui corsi attraverso a inaccessi greppi coperti di neve, o d'un semplice milite che volge in mente i disegni di una cupida ambizione, ecc. Manzoni vide lo scoglio, e non durò fatica a scansarlo. Pieno della grande e feconda idea, che base d'ogni arte imitativa ha da essere il *vero*, e fatta sufficiente ragione a questo canone nel generale concepimento delle sue tragedie, lo volle rispettato anche nella forma della versificazione drammatica, e se ne foggiò quindi un nuovo modello che se non è ancora al tutto vicino alla perfezione, si stacca però tanto dal vecchio da potersi dire omai tocco un conveniente *giusto mezzo*. Oso poi affermare che ove mai il Manzoni si proponesse scrivere una nuova tragedia il cui soggetto ammettesse indispensabile una più ardita e piena pittura della vita intima e domestica, e dei caratteri popolari, non esiterebbe punto a dare al suo verso drammatico quella assoluta impronta di verità e semplicità che di sì mirabile effetto risulta ne' bellissimi dialoghi dei *Promessi Sposi*. In quale guisa otterrebbe egli poi di conciliare l'evidenza, la precisione, la vitalità dei modi parlati e famigliari, tanto naturali alla prosa, senza derogare dalle convenienze e dal numero del verso: ecco il problema il cui scioglimento sarebbe da abbandonarsi al genio del gran poeta, il quale in sostanza non avrebbe a fare opera al tutto intentata, dacchè saggi della giusta versificazione drammatica, quale noi la vorremmo, non mancano affatto, come tra poco vedremo, nell'italiana letteratura.

La necessaria rinovazione nelle fogge del linguaggio tragico, con insufficiente ardire tentata dai pochi drammaturgi italiani educati alla scuola romantica, doveva indispensabilmente venir promossa con più deliberata audacia dai traduttori che offrir vollero all'Italia le prime versioni dei due grandi capi di quella scuola, Shakespeare e Schiller. Come già abbiamo osservato, Michele Leoni non fu pari al diffi-

cile assunto: Giuseppe Niccolini colla versione del *Macbetto* spinse molto più innanzi il passo: egli da uomo di acuto ingegno comprese che imperfetta e scolorita sarebbe riuscita l'opera sua se non istudiavasi a dare al suo stile l'impasto più atto a conciliare le fogge animate e palpitanti del linguaggio parlato, colla eleganza disdegnosa e severa propria del nostro endecasillabo. E questo ci dovette fare per necessità; poichè altrimenti come avrebbe egli potuto non tradire l'indole del suo originale? come riuscire a rendere debitamente, per esempio, il parlare triviale e, sto per dire, scurrile, e pur tanto effettivo e colorito delle streghe, il dialogo de' sicarii nella terza scena dell'atto terzo, improntato di sì rozza ma terribile verità (*), il porgere al tutto

---

(*) Credo opportuno citare per intero questa scena come un vero modello del modo col quale, a mio giudizio, è da adoperare il verso italiano nel dramma e più propriamente ne' punti dell'azione in cui gli avvenimenti più strepitosi dipendono dalla volontà e dagli atti di personaggi al tutto volgari. Perchè in tali casi l'illusione e quindi l'effetto sieno procacciati col maggior possibile vigore è d'uopo che que' personaggi appunto, per quanto di umile condizione, sieno posti a noi dinanzi in tutta la verità delle loro fisonomie, e manifestino i loro disegni, ed esprimano gli affetti onde son mossi nello schietto e naturale loro linguaggio, fatta astrazione d'ogni lenocinio ed eleganza poetica.

La scena rappresenta un parco reale con porta che mette al palazzo. Entrano i tre sicarii cui Macbet diede incarico di assassinar Banco. Si apposlano:

PRIMO SICARIO

Ma chi ti disse di associarti a noi?

TERZO SICARIO

Macbet.

SECONDO SICARIO

Rimanga. — Ei ci dà giusto indrizzo.
Non c'è da diffidar.

PRIMO SICARIO

Dunque sta nosco.
Manda l'occaso ancor qualche barlume.
Ora il tardato viator più sprona
Per giugnere ad albergo, e s'avvicina
La preda che attendiamo.

famigliare di Macbet coi cortigiani nella famosa scena del banchetto, ecc.? come tutto questo avrebbe potuto fare se non la rompeva in viso col fastidioso manierismo, coll'artificiato sussieguo del verso tragico italiano, quale per tanto tempo venne consecrato dai precetti della vecchia scuola?

TERZO SICARIO

Odo cavalli.

BANCO (*di fuori*)

Lume, olà, lume.

SECONDO SICARIO

È dunque desso; il resto
De' convitati si è già reso a corte.

PRIMO SICARIO

I suoi cavalli fan la via di fuori.

TERZO SICARIO

C'è quasi un miglio; ma da qui a palazzo
Ei fa la strada a piè, così fan tutti.

(*Entrano Banco e Fleanzio preceduti da un servo con doppiere*).

SECONDO SICARIO

Un lume, un lume.

TERZO SICARIO

È desso.

PRIMO SICARIO

State pronti.

BANCO

Vorrà piover, mi par.

PRIMO SICARIO

Lascia che piova. (*assale Banco*)

BANCO

Oh traditor! — Fuggi, Fleanzio, fuggi.
Tu potrai vendicarmi. Oh traditore!

(*Muore: Fleanzio e il servo fuggono*)

TERZO SICARIO

Chi spense il lume?

PRIMO SICARIO

Non fu forse il meglio?

Io non saprei dire se l'esempio del Niccolini nella sua felicissima versione del *Macbetto* ebbe effetto a determinare il signor Carcano nello studio che pose a far piano, naturale e quindi pieno di verità il dialogo della sua traduzione del *Re Lear*. Sta il fatto che questa, da chi non bada alla superficie delle cose, ma entra a scrutare le intenzioni, venne grandemente lodata appunto per que' pregi e per quelle finezze, per quell'abbondanza e sempre eletta scelta di modi famigliari e di frasi semplici e parlate che a molti troppo tenaci delle vecchie dottrine paiono difetti capitali, negligenze imperdonabili e profanazioni del puro e rigido gusto della italiana Parnassi (*).

TERZO SICARIO

Non è freddo che il padre: il figlio fugge.

SECONDO SICARIO

Restammo a mezzo nel più bel del colpo.

PRIMO SICARIO

Tant' è: su, su, partiamci — e riferiamo.

Quanta concisione, quanta evidenza, quanta verità in questa breve scena! L'immaginazione del lettore è in tal guisa investita che gli pare avere dinanzi nella più nuda realtà il quadro dell'assassinio, gli pare vedere i visi truci de' sicarii, udire la rauca loro voce, ecc. Or si tolgano un tratto le parole e i modi più volgari, per esempio, *Odo cavalli — Un lume — C'è quasi un miglio ma da qui a palazzo ei fa la strada a piè — State pronti — Vorrà piover, mi par — Non è freddo che il padre — Restammo a mezzo nel più bel colpo* — si tolgano perchè troppo prosaici, e, come la pensano taluni, indegni della venustà del verso italiano, si tolgano per sostituire ad essi parole e modi più poetici, e se questi non si trovano che valgano a rendere il senso retto, si adoperino delle perifrasi, dei traslati, delle metafore, e si vedrà se non è al tutto perduta la forza della pittura, se non è tradita la verità, e il laconismo del linguaggio, se la potenza dell'effetto drammatico, che in fin de' conti è il solo da curare, non è insomma sagrificata a quella convenzionale eleganza del verso, a quel superficiale splendore che troppo rigidamente vien raccomandato dai così detti conservatori del buon gusto classico.

(*) Vorrei che i signori aristarchi, più volte accennati in questo mio scritto, mi dicessero come avrebbe potuto il signor Carcano trasportare in versi italiani tutta la parte del Matto, che in questa tragedia del *Re Lear* è piena di tanta e sì profonda significazione, se non usava con pieno arbitrio i liberi modi della lingua parlata,

L'egregio cavaliere Maffei, che tanta lode si procacciò colle diligenti ed elegantissime sue traduzioni di alcuni dei più bei drammi di Schiller, non tardò gran fatto a persuadersi che quelle sue opere sì pregiate non aveano tocco per anco il punto di perfezione cui era mestieri recarle perchè avessero a dirsi una giusta interpretazione de' capolavori del grande alemanno. Egli avvisò che in molti e molti luoghi la energica vitalità del testo era stata da lui o ammortita o stemperata, o anche tradita al tutto per non avere

---

e certe fogge famigliari e, quasi sto per dire, volgari che nell'istessa prosa non sempre si assestano a dovere; come avrebbe potuto conservare a quell'umile personaggio i tratti di una fisonomia sì bizzarra nella sua originalità, sì interessante nella medesima sua bassezza se non poneva da un lato il pensiero di mantenere la sua versificazione nel tono misurato e schifiltoso inseparabile dalla convenzionale eleganza del falso stile poetico? — Per conto mio, se dovessi appuntare in qualche piccola cosa la versione del signor Carcano in ciò che riguarda la parte del Matto, direi che mi pare non aver egli usato abbastanza di ardimento a imprimervi tutto quel fare seriamente buffonesco, tutta quella specie di sguaiataggine mordace e significativa che nella versione letterale danno un'impronta sì caratteristica a quel personaggio. Cito un solo esempio che forse basterà. Quando il re *Lear* minaccia il mariuolo di volere adoperargli addosso la sferza se non mette un freno alla insolente sua lingua, il Matto motteggevolmente ma scaltramente risponde: «La verità è l'alano che deve starsi accovacciato nel suo canile ed esser per sovrappiù favorito di busse, mentre che la signora cagna levriera (l'adulazione) può starsi comodamente in un canto del focolare e putire a suo bell'agio ». Il signor Carcano traduce così questo passo:

È un vellro che dee star nel suo canile;
Mentre la dama sua, cagna levriera,
Accanto al fuoco s'accovaccia e pute.

O m'inganno o mi pare che così il concetto come l'imagine sì evidente e compiuta nel testo, nella traduzione in versi sono affiacchiti e monchi; e perchè ciò? per non aver osato il traduttore svolgere sì il concetto che l'imagine con quella libertà cui forse ripugnava l'esigenza dell'endecasillabo; epperò ecco sagrificato alla poetica proprietà un tratto della frase: *ed essere per sovrappiù favorito di busse*, principalissimo perchè richiama appunto l'idea della minaccia fatta da Lear al Matto; poi mutilato l'altro *può starsi comodamente in un canto del focolare e putire a suo bell'agio*, che è di ben maggiore e più compiuta significazione del suo corrispondente nei versi del signor Carcano.

osato ridersi delle severe prescrizioni di una poetica arbitraria, e per essersi in mal punto industriato a mascherare i modi popolareschi, le frasi vive, i tratti pieni di spontaneità passionata, espressi nel verso tedesco con tutta la libertà propria del linguaggio parlato, con altri prescritti dal genere di versificazione italiana da lui adottato, conditi quanto volete, di venustà, di garbo e di atticismo, ma troppo lontani però dal rendere nella efficace loro nudezza gli originali concetti.

Il signor G. B. Menini, erudito filologo e buon estetico, redarguì vivamente l' egregio traduttore della erronea sua teoria, e notò molti passi del *Guglielmo Tell* di Schiller ne' quali la verità, la forza, la precisione tanto effettiva del testo, venivano meno sotto la veste italiana, e ciò appunto per vizio inerente al genere di versificazione adottato. O sia che il signor Maffei trovasse giuste le riflessioni del Menini avvalorate da non pochi esempi, o sia che progredendo sempre più negli eletti suoi studii, ei pure di libero suo animo si persuadesse della necessità di tener conto delle novelle dottrine, questo è indubitato che ritoccar volle con attenzione ed amore le sue prime traduzioni, e riprodurle in molta parte modificate ed emendate. E le emende e le modificazioni più importanti caddero su que' luoghi appunto ne' quali il primo sistema di verseggiamento da lui adottato avealo costretto ad alterare la naturale impronta e significazione dell' originale. Così ritemperate le nuove traduzioni del Maffei vennero stimate di gran lunga superiori alle precedenti; e quanto a me, che devo limitarmi a tener conto dell' effetto, non esito a dire che, se lo Schiller mi parve grande e potente nella prima versione dell' egregio nostro poeta, grandissimo e veramente meraviglioso mi sembrò nella successiva. E tutto questo poi io credo doversi senz' altro attribuire al novello genere di verseggiamento adottato, del quale ci fu così offerto tale e sì perfetto modello che difficilmente può additarsene un migliore a chiunque imprender voglia a scrivere tragedie o drammi in versi italiani.

IV

VOLTAIRE

POETA TRAGICO, IMITATORE DI SHAKESPEARE.

I.

Il teatro di Shakespeare troppo tardi conosciuto in Francia — Timidezza della critica e del gusto — Voltaire il primo ad additare a' Francesi il genio di Shakespeare — Il BRUTO, *l'*ERIFILE, *la* SEMIRAMIDE; *cenni di confronto, ecc.*

È piccante e pieno di elegante finezza il modo col quale il signor Villemain, nelle sue tanto applaudite *Lezioni di letteratura*, adopera a stendere il quadro dello stato dell'arte drammatica in Francia al tempo di Voltaire, e la lenta influenza in essa esercitata dal genio straniero. Egli ci narra anzi tutto come il filosofo-poeta, autore delle famose *Lettere sugli Inglesi*, fosse il primo a far conoscere alla sua Francia il nome di Shakespeare, che per lo innanzi se appena si bisbigliava sottovoce da qualche dotto, non era mai senza che vi ci si accompagnasse un sorriso di scherno.

E' non fu già che Voltaire giudicasse e trattasse le opere del grande poeta britanno nel modo che si farebbe oggidì, ove Shakespeare non fosse ancor noto in Francia, e ivi lo s' importasse d' improvviso fra il trambusto delle dispute e dei tentativi audaci ai quali si abbandona il moderno spirito letterario. Tutt' all'opposto! Nell' atto stesso di darsi intero allo studio del teatro inglese, Voltaire conservavasi pur sempre fedele

allievo di Racine. Non solo le *unità*, al dir di taluni tanto favorevoli alla severa bellezza del dramma, ma pur tutta la eleganza, tutta la sociale etichetta appropriate alla scena e derivate dall'imitazione di una splendida corte, veniano da lui considerate come una legge essenziale dell'arte. Non gli soccorreva mai al pensiero di chiamar *forma* ciò ch'egli piacevasi chiamar *barbarie* e ciò ch'egli appellava *gusto;* nè mai gli balenava alla mente l' idea di preferirla per sistema codesta *forma*, e d' imporla agli altri come un esempio. Di più, ei non si dava la pena di riflettere se questa barbarie eloquente avrebbe mai per caso potuto riescire d' effetto meraviglioso sulla scena, allorachè trattavasi di riprodurre e di rianimare dei tempi e degli uomini per l'appunto barbari; e se essa non voleva anzi considerarsi come una parte della verità stessa. A quel tempo non sognavasi neppur per ombra la fina osservazione fatta da un critico straniero, il quale notò quanto il così lodato stile dell'*Ifigenia* di Racine fosse in contraddizione col soggetto medesimo della tragedia, dopo avere osservato come quella squisita e poco meno che accademica eleganza del linguaggio e quella pomposa raffinatezza di modi e di belle creanze sieno tutt' altro che in accordo *coi sacrificii umani*, ond'è principalmente questione nella tragedia sunnominata. L' incomparabile spirito di Voltaire era inceppato dalla consuetudine. Egli, al quale pareva troppo rozzo e negletto Corneille, perfino nelle sue più lodate opere; egli s' abbandonava ad ammirare senza ritegno le più incolte bellezze di Shakespeare. Gli elogi ch' ei faceva del poeta inglese, elogi dei quali si pentì poi nella sua più tarda età (*), non erano che slanci di una scrupolosa

(*) Veggasi nell'*Appendice* a questo articolo il modo col quale Voltaire recò giudizio di Shakespeare e di Letourneur, allorchè

giustizia, cui per altro mischiavasi un cotal po' di beffa e tal fiata qualche grido d'ammirazione sfuggito alla sensibilità del grande artista.

Nel considerare codeste migrazioni, codeste mescolanze così influenti a vantaggio delle diverse letterature che si pongono a contatto (prosegue il sig. Villemain) e talvolta così opportune a sviluppare l'originalità in seguito alla imitazione stessa; nel considerare tutto ciò non possiamo a meno di dolerci che Shakespeare non fosse fatto conoscere alla Francia da tutt'altri che da Voltaire, e che non ci venisse appresentato molto prima; vale a dire ad un'epoca meno avanzata della lingua e del gusto; non possiamo non dolerci che il genio di lui non sia stato assimilato al nostro genio drammatico, come uno degli elementi della nostra creazione teatrale, invece di venir invocato per distruggerlo. Chi fra noi nel leggere Shakespeare non si sentì preso da dispetto a pensare che Corneille nol conoscesse nè il studiasse mai? Chi non corse col pensiero all'utile immenso che da questo caso avrebbe ritratto l'arte (*)?

In fatto fa meraviglia e ad un tempo move rammarico vedere il prodigioso movimento d'invenzione e di energia teatrale onde fu notevole la fine del se-

venne a sua sapula che quest'ultimo imprendeva una versione francese del gran tragico britanno. In essa *Appendice* faremo cenno anche del mordace opuscolo contro Voltaire, scritto in lingua inglese dal nostro Baretti, sdegnato che l'autore della *Zaira* osasse insultare con *ciarlatanesca impudenza* al nome di un genio ch'*ei non poteva nè voleva comprendere.*

(*) Noi Italiani non potremmo dir lo stesso d'Alfieri e quindi anche di Monti, di Foscolo, di Pellico? — Chi si facesse ad esaminare attentamente le cagioni per le quali questi nobili poeti calcarono una via troppo lontana da quella segnata da Shakespeare, si vedrebbe tratto di necessità a svolgere molto meglio di quanto venne fatto finora la grande quistione drammatica che fa tanto distinte le due forme della tragedia classica, e del dramma storico moderno.

colo XVI, e il pensare ad un tempo quale scarso partito ne traesse il gran Corneille, che stette pago ad osservarlo da un sol lato.

Accese egli il possente suo genio alla fiamma di Calderon, di Lopez de Vega, e perfino d'altri ben minori poeti spagnuoli, come a dire Diamante, Guillon de Castro, Roxas, fuochi fatui del cielo spagnuolo; tolse egli a presto da essi *la meraviglia del Cid, D. Sancio, Eraclio.* Che se avesse stesa la mano anco al teatro inglese; se, quando il suo estro cominciava a languire spossato dalle sue più grandi creazioni, ei fosse stato scosso dalle bellezze di Shakespeare, con quale energia l'inventore di *Rodoguna* non avrebbe potuto riprodurre *Lady Macbet?* Ed anco intorno ai Romani non avrebbe egli imparato alcuna cosa nel *Coriolano* di Shakespeare? E quali alte vedute sulla forma tragica de' soggetti moderni il nuovo ed audace suo genio non poteva ritrarre dallo studio del *Riccardo III* e dell'*Enrico VIII?* Con quale inspirata emulazione non avrebbe egli imparato ad apprezzare sè stesso, non avrebbe egli trovato la sua sublimità nella memorabil scena tra Talbot e suo figlio? Corneille non era schiavo del pregiudizio di delicatezza che dominò più tardi. Egli non pigliava a sdegno l'oscurità dei tempi barbari e la rozzezza di que' nomi che al presente sono fin troppo prediletti. Ma invece di sciupare le reliquie del suo genio a porre in iscena Rodelinda e Grimoaldo in un argomento male trascelto, perchè non prese ad aiutarsi di qualche imitazione di Shakespeare, perchè non si gittò su una nuova strada, rinunziando a quella che più non potea guidarlo a verun trionfo?

In un tempo in cui la lingua francese prestavasi più docile, e non per anco stabilite erano le forme teatrali, l'imitazione di Shakespeare avrebbe aperta senza dubbio una nuova sorgente di bellezze tragiche. Ma

non così la pensò Voltaire. Al teatro di Londra ben egli aveva ammirati con entusiasmo alcuni grandi effetti di spettacolo e di patetico. Con vero trasporto (1) aveva udito Bruto, armata d'un pugnale la destra, arringare il popolo romano. La sua filosofia erasi deliziata nel monologo scettico di Amleto, ove sì bene è espressa una tal quale affannata dubitanza sulla vita futura; ed una traduzione in versi di questo famoso squarcio fu una tra le non poche *temerarie licenze*, che tanto scandolezzarono i rigidi censori delle sue *Lettere sugli Inglesi* (2). Malgrado tutto ciò, a Voltaire non venne mai il pensiero di dare sul teatro della sua nazione il volgarizzamento di un intero dramma di Shakespeare; chè troppo a lui pareano indegne di tanto onore le scene popolari, l'energica e rozza naturalezza, gli orrori sanguinosi di cui sono piene le stupende composizioni del tragico inglese. Nè era egli meno disgustato dalla violazione di quelle medesime *unità* che già preso aveva a difendere ei stesso contro La Motte. Ei dunque volle non già imitare Shakespeare, ma sibbene comporre nel *gusto inglese*, com'ei medesimo si esprime; e voleva con ciò significare una certa quale libertà di pensiero, un cotal ardimento repubblicano, e non già quella energica ed irregolare immaginazione, quell'azione senza norme e senza limiti ond'è tutto animato il teatro di Shakespeare.

(1) *Avec ravissement*, come dice lo stesso Voltaire.

(2) A proposito della traduzione data da Voltaire del famoso monologo di *Amleto*, quale un saggio della potenza drammatica e poetica di Shakespeare, mi sia lecito osservare colla testimonianza del nostro Baretti, che ben lontano dall'adeguare la sublime concisione e verità dell'originale, quella traduzione non ne è che una stemperata parafrasi. « Per esprimere i sei monosillabi (così il Baretti or citato) *to be or not to be*, coi quali comincia il soliloquio d'Amleto, il signor di Voltaire ha adoperati nientemeno che due di que' gran versi alessandrini di dodici sillabe per ciascuno, ed ha, per soprappiù, sbagliato interamente il senso del soliloquio.»

Ei fu dietro così fatte vedute che pigliò a scrivere la tragedia *Il Bruto*, rappresentata l'anno medesimo del suo ritorno dall'Inghilterra.

Questo prodotto dell'inglese ispirazione, a chi oggidì attentamente lo esaminasse, parrebbe pur concepito con una singolare timidezza classica! Nella sua prefazione diretta a lord Bolingbroke, e sparsa di sottil critica intorno al teatro francese, Voltaire si vanta di avere introdotti sulla scena i senatori in zimarra rossa occupati a dare i voti. A dir vero la è questa una innovazione mediocremente ardita. Bene immaginar possiamo la forte impressione che destar dee negli animi di una moltitudine radunata in assemblea lo scrutinio delle palle bianche o nere che decideranno del trionfo di una o d'un' altra opinione; ma sulla scena non ci pare che possa esservi cosa più fredda di una muta votazione in seguito alla quale Publicola dice a Bruto:

Je vois tout le sénat passer à votre avis.

Per giudizio de' migliori critici non sono mai da porre sulla scena nè uomini assembrati, nè popolo, se non nel caso in cui si possa farne scaturire dei lampi di passione e di profonda verità. E in ciò consiste la grand'arte di Shakespeare, il quale non mai vi appresenta o una sommossa, o una pubblica piazza, od un campo, senza che la folla non vi sia piena di vita, e costituisca un personaggio dippiù o, per meglio dire, molti personaggi senza nome, ma tutti discernibili per una particolare passione dalla quale sono agitati.

Voltaire nel suo *Bruto* ha conservata tutta la dignità convenzionale del vecchio teatro francese, escluse avendo tutte le particolarità domestiche o popolari, e neppur dato un cenno di quel che è veramente la pubblica piazza, od almeno dipinto con qualche pennellata l'interno della famiglia di Bruto stesso. Dei

sentimenti repubblicani, un linguaggio venusto e virile che potea benissimo impararsi alla scuola di Corneille, ma vuoto nondimeno della rozza semplicità e del sublime di che sfavillano gli *Orazii;* ecco tutta la tragedia del riformatore della Melpomene francese!...

Malgrado tutto ciò (continuiamo a tener dietro al signor Villemain) è a confessare che la esposizione del *Bruto* non manca di una tal quale grandezza: elevato vi è il linguaggio, la situazione vi si appresenta con forza drammatica, e l'intreccio del componimento si annoda alla bella prima scena. Le prime parole di Bruto, l'orgogliosa premura ch'ei si dà di ricevere l'ambasciatore del re d'Etruria, il discorso di Arunte, la risposta di Bruto, le sono tutte cose che fanno bell'effetto e interessano, malgrado il disgusto che arreca l'imperdonabile silenzio del senato. Senonchè, dopo questa grave introduzione di un componimento patriotico, come mai soffrire in pace le melensaggini romanzesche tanto biasimate dal medesimo Voltaire, colle quali egli studia di avvincolare a primo tratto la nostra attenzione ad un episodio galante? Questo episodio, per dir vero, è ingegnosamente intrecciato nell'azione. L'ambasciatore di Porsenna è venuto a chiedere la figlia di Tarquinio rimasta a Roma come prigioniera o come ostaggio: essa è amata dal figlio di Bruto; essa tramutasi nel genio del male che lo spinge a congiurare. Tutto ciò sta nei limiti della verità teatrale, e non è essenzialmente fuori del possibile. Ma o falliamo, o ne pare che Tito Livio offra alcun che di più nuovo e di più vero con cui dar spiegazione alla congiura dei figli di Bruto; e vogliam dire il malcontento e la noia che l'austerità di una repubblica ingenerare dovea naturalmente nell'animo dei giovani collegati alla famiglia di Tarquinio, avvezzi a vivere regalmente, e mal sofferenti d'avere dovuto dimettere

e rinunziare al fasto ed ai piaceri della passata loro foggia di vivere. Si può francamente asserire che un pittore della storia e della natura qual è Shakespeare, avrebbe da ciò tratto una larga vena di bellezze di primo ordine.

Voltaire si è principalmente compiaciuto di un comune intrigo amoroso. Il giovine Tito arde per Tullia: solo da questa passione, spinta fino all'idolatria, ei può essere trascinato ad estremi attentati. Ma dato ciò, come mai spiegare che siasi impaniato nella medesima congiura anco il fratello di lui, non tiratovi dal medesimo amore nè da verun altro plausibile motivo accennato nell'azione? Come non seppe egli il poeta immaginare qualche cosa di meglio in un argomento nel quale poteano benissimo porsi in giuoco le indeterminate speranze, i dispetti di malsoddisfatte ambizioni, le brame di nuovi ravvolgimenti, e tutto insomma il confuso caos di affetti e di passioni che suol bollire all'indomani di un politico mutamento? Bello sarebbe stato il ritrarre nel mezzo di questo quadro la severa figura di Bruto irremovibile, e il maltalento che freme d'intorno a lui, e i suoi due figli trascinati dalle contrarie corruzioni dell'orgoglio e dei vani piaceri ad ordire una congiura contro la libertà fondata dal loro medesimo padre!

Ma nella tragedia di Voltaire gli intrighi dell'ambasciatore Arunte, e le dichiarazioni, le ripulse e le smancerie di Tullia occupano troppo luogo; sicchè poco o nulla ne rimane al quadro politico che Voltaire volle dipingere in questo suo dramma, che al dir suo « deve piacere ad un uditorio patriotico e repubblicano. »

Vero è che il titolo stesso ed alcune massime gittate qua e là han data a questo componimento sembianza di un' opera alquanto ardita. Anzi qualche aristarco francese si pensò dovere additarla come pericolosa e contraria alle savie dottrine monarchiche; e nei più

funesti giorni della francese rivoluzione questo *Bruto* di Voltaire fu giudicato degno di scuotere i petti di quegli avventati demagoghi che tratto avevano al patibolo l' infelice Luigi XVI; anzi è a notare che la censura dei tempi del terrore ci fece un singolare cambiamento. In non so in qual luogo Bruto dice:

Arrêter un Romain sur de simples soupçons,
C'est agir en tyran, nous qui les punissons.

La massima parve troppo significante in una trista epoca nella quale a nome di una sciagurata libertà poneansi in carcere tanti infelici innocenti! epperò ai due versi sunnotati vennero sostituiti questi altri sul teatro della repubblica:

Arrêter un Romain sur un simple soupçon,
Ne peut être permis qu'en révolution!

Meglio sarebbe stato, se pur non tornava impossibile, farvi ben altri cambiamenti, e dare invece agli amori di Tullia, la veracc pittura dei pericoli e degli errori di una libertà nata di fresco. Ma checchè sia di ciò, questo *Bruto*, benchè diluito in una di codeste panzane d'amore romanzesco di cui il Voltaire medesimo aveva già dato biasimo al teatro francese, non è meno sparso di alte bellezze, le quali emergono principalmente allorachè il poeta attinge alla fonte dei naturali sentimenti patetici sì abbondanti in lui. — L'ultimo addio tra Bruto e suo figlio Tito è pieno di ammirabile eloquenza al disopra dell' arte, eguale alle emozioni del cuore. Un poeta inglese contemporaneo di Dryden trattò prima di Voltaire questo medesimo soggetto, e in una scena soverchiamente prolissa aveva pur saputo gettare qua e là alcune parole toccanti.

O Tito, lascia che anco una volta ti stringa al mio seno; che bisbigli alla tua anima un eterno addio; che invece di

lagrime pianga del sangue, pianga il sangue del mio cuore sul figlio mio; perocchè tu déi morire, mio caro Tito; figlio mio, tu déi morire.

Ma Voltaire lesse egli questo autore? Aveva egli bisogno di leggerlo? E i bei versi che qui citiamo non scaturirono essi da una vena del suo genio?

. . . . . O Rome! o mon pays!
Proculus.... à la mort que l'on mène mon fils.
Lève toi, triste objet d'horreur et de tendresse;
Lève toi, cher appui qu'esperait ma vieillesse;
Viens embrasser ton père: il t'a dû condamner;
Mais s'il n'était Brutus, il t'allait pardonner;
Mes pleurs, en te parlant, inondent ton visage:
Va, porte a ton supplice un plus mâle courage;
Va, ne t'attendris pas; sois plus Romain que moi;
Et que Rome t'admire en se vengeant de toi.

Con tutte queste bellezze e con tutti questi difetti la tragedia il *Bruto* di Voltaire non offriva veruna idea del vero teatro inglese, del teatro di Shakespeare. Ciò ch' essa veramente imitava, era un modello esso medesimo copiato dai capolavori francesi; era lo stile elegante e preciso del *Catone* di Addisson, e quella fiera dignità che puossi a buon diritto chiamare il linguaggio cortigianesco della repubblica. Il tentativo fu sulle prime poco gustato. Il *Bruto* di Voltaire all' apparire sulle scene non ebbe che un mediocre esito (*). Voltaire non si lasciò sgomentare da questa prima ripulsa; egli volle tentare una nuova strada.

(*) Mi sia lecito aggiugnere altre mie particolari osservazioni intorno al *Bruto* di Voltaire. In primo luogo dirò che poco conforme all' alta dignità del suo carattere di ambasciadore mi sembra il carattere di Arunte, il quale tutto intento ad ordire in segreto una congiura contro Roma, non sa trovare altro miglior mezzo a ciò, che di farsi fomentatore degli amori di Tito, il figlio di Bruto, per Tullia, la figlia di Tarquinio. E lo stesso Tito in un

Non v' ha dubbio ch' ei pensava agli spettri del teatro inglese quando pigliò a trattare il terribile soggetto di *Erifile*, simile a quello dell' *Oreste* e dell' *Amleto;* ma l' imitazione vi è mascherata e lontana. Chiaro si

momento di malumore non lascia di far rimprovero al grave diplomatico che si degnò scendere all' umile ufficio di mediatore di matrimoni, quando con accento sdegnato gli dice: *Allez, adroit temoin de mes lâches tendresses*... ec. — Noteremo poi che troppo affrettato ne sembra il modo col quale, scoperto che i due figli di Bruto sono complici della congiura ordita dall' ambasciatore di Porsenna, vien proceduto al loro giudizio e quindi alla loro condanna. Tre interi atti concedette il poeta all' intrigo amoroso tra Tito e Tullia, in parecchie lunghe scene è sviluppata lentamente l' esitazione del figlio di Bruto, e la lotta che succede nel suo animo tra l' amore per la figlia del tiranno, e il dover suo di cittadino romano; e poi sole poche dozzine di versi sono serbate alla catastrofe: in brevissimi istanti il senato esaurisce tutte le forme del processo, e Bruto più spiccio di quanto dovrebbe essere un padre nella terribile sua situazione, poichè ha scagliate alcune invettive contro il figlio, ed udite le ragioni che costui con molto calore adduce a scusa del suo grave trascorso, ordina che sia condotto alla morte, ec.; e dopo breve contrasto d' affetti lo vede andarsene, rimanendo poco meno che impassibile, e quasi sdegnandosi con Procolo che pur vorrebbe compiangerlo.

Vous connaissez Brutus et l'osez consoler?

Si obietterà a ciò che il Voltaire volle dipingerci in Bruto l'anima ferrea dell' austero fondatore della Repubblica Romana, che, imposto silenzio ad ogni qualunque altro sentimento della natura, non cede che per un solo brevissimo istante alla voce del cuore, e tosto riacquista il primo impero.... Ma perchè questo truce eroismo, questa sublime filosofia del generoso tutore della patria facia perdonare la totale abnegazione degli affetti di padre, bisognava, a nostro giudizio, che la colpa del figlio, che la sua slealtà verso le leggi di Roma fossero più evidenti, più comprovate, e meno dubbie, e meno insignificanti di quel che appaiono nella tragedia di Voltaire. Molto più accorto fu in ciò il nostro Alfieri (il cui *Bruto primo*, per dirla incidentemente, ne pare di molto superiore al *Bruto* di Voltaire), il quale fece che i figli del Console Romano apparissero con prove di fatto rei di avere pigliato parte alla congiura ordita da Mamilio, e non lo fossero come il Tito di Voltaire per una semplice manifestazione verbale e passeggera, susseguita da un immediato pentimento. Epperò la sentenza che condanna il Tito ed il Tiberio di Alfieri, apparendo

vede che ove il poeta francese tolse all'*Amleto* di Shakespeare alcune impressioni di terror melanconico, non credette potere esimersi dalla pretesa di renderle più elevate e più nobili, temperandole col meraviglioso mitologico, e colla pompa delle greche tradizioni. A tal prezzo egli osava far senza dell' amore, chiedendo per altro perdono di questa innovazione in un ingegnoso prologo!

L'*Erifile* venne abbandonata dal suo medesimo autore. Egli fece uso di questo suo lavoro come d'un monumento malcostrutto i cui materiali ed ornati son presi a pezzo a pezzo onde servano ad un nuovo edifizio. Ma o si parli dell'*Erifile* o si parli della *Semiramide*, fa singolare meraviglia vedere in che modo il poeta classico sia caduto in uno sbaglio che sì bene scansar seppe il barbaro Shakespeare. Ogni colto nostro lettore ha di certo presente alla memoria la famosa esposizione della tragedia l'*Amleto:* quell'ora tarda della notte, quella plaga deserta, que' soldati in sentinella che stanno

dettata dalla inesorabile giustizia delle leggi, più vera ed effettiva risulta la crudele situazione di Bruto, il quale imponendo silenzio ai moti del proprio cuore di padre, evoca tutta la magnanimità del suo carattere per poter mostrarsi incorrotto giudice e implacato vindice delle leggi violate e della patria tradita.

L'Alfieri fu anche molto più accorto del Voltaire in ciò che fe' ancora giovinetti i figli di Bruto, e non già adulti, come il Tito e il Tiberio del poeta francese. Dal che deriva un po' più credibile la facilità veramente grande, con cui Mamilio li sovverte e li trae ad entrare nella trama dei Vitellii; eppoi la pietà che desta nello spettatore la terribile loro condanna è a più doppii accresciuta. Solo che pel contrario effetto, non eccita poco meno che a sdegno il crudele proposito di Bruto, inesorabile verso i giovinetti figli colpevoli. Ma per comprendere come questa sua pressochè brutale severità sia nei limiti del vero, è mestieri farsi ragione dell' indole feroce dei primitivi costumi repubblicani di Roma, e prendere in conto di un' eroica virtù patriotica ciò che le più pulite e civili società scambierebbero facilmente per una imperdonabile durezza del cuore umano.

conversando, e che si mettono paura l'uno l'altro del fantasma, il quale da ultimo compare in fatto; poscia a tal vista la preghiera, lo scongiuro di Amleto.

Angeli e ministri, di grazia difendeteci! Sii tu uno spirito benefico od uno spettro infernale, esalino intorno a te profumi celesti o vapori d'inferno, sieno i tuoi disegni malvagi o pii, tu vieni sotto forma sì sacra per me ch'io vo' parlarti. Amleto ti chiamerò, re, padre, monarca danese. Oh rispondimi, non far che il mio cuore per impazienza si franga. Dimmi, perchè le venerande tue ossa sepolte nella terra squarciarono il loro funebre lenzuolo? Perchè la tomba dove pacificamente ti vedemmo deposto, sollevò il peso de' suoi marmi massicci per rigettarti nel turbine di questo mondo? Quale può essere l'oggetto di siffatto prodigio, che tu, corpo trapassato, di nuovo rivestito di ferro, rivegga ancora il pallido raggio della luna, raddoppiando l'orror della notte? E noi, trastulli di natura, perchè siamo noi per te commossi da sì orrenda agitazione, e contristati da pensieri che varcano la portata delle nostre anime? Di', perchè ciò? A quale oggetto? Che dobbiam fare (*)?

In tal punto, da lontano, sulla nuda cresta dello scoglio, fra il cielo e il mare comincia questa tremenda rivelazione del padre al figlio.

LO SPETTRO

Io sono l'anima di tuo padre, condannata per un tempo fisso ad errar la notte, e ad essere imprigionata il giorno tra fiamme, finchè le impure colpe che lordarono i miei dì della vita mortale, consumate non siano e purificate dal fuoco.

O sbagliamo o ne sembra che questo linguaggio cristiano sparga su tutta la visione una verità terribile. Amleto viene informato del segreto delitto di sua madre; ma la missione ch'e' riceve non è punto spietata, come quella di Oreste.

(*) Versione del Rusconi.

In qualunque modo tu voglia vendicare questa azione (*dice lo spettro*) non contaminare il tuo cuore, non macchinare nulla contro tua madre! .... Abbandonala al cielo; lascia alle pungenti spine, che si nascondono nel di lei seno, la cura di castigarla.

Or come non credere che allorquando una siffatta azione si venne rappresentando dinanzi agli spettatori pii e creduli del secolo XVI, l'illusione ed il terrore non giugnessero al maggior segno, e che perfino le nostre scettiche immaginazioni non debbano sentirne la meravigliosa forza? Ma Voltaire in che modo introdusse questa stupenda apparizione sussidiata dal terrore della notte e della solitudine? Ei ne fece una grande scena spettacolosa! Erifile da lungo tempo colpevole dell'uccisione del marito conduce solennemente all'altare suo figlio Alcmeone, ch'ella non conosce, e ch'ella vuol sposare. D'improvviso l'ombra di Anfiarao si presenta al popolo presso la porta del tempio.

L'OMBRA

Arrête, malheureux.

ERIFILE

Amphiaraüs lui-même! ou suis je?

ALCMEONE

Ombre fatale,
Quel Dieu te fait sortir de la nuit infernale?
Quel est ce sang qui coule, et quel es-tu?...

L'OMBRA

Ton roi!
Si tu pretend régner, arrête, obeis moi.

ALCMEONE

Eh bien, mon bras est pret; parle: que faut-il-faire?

L'OMBRA

Me venger sur ma tombe.

ALCMEONE

Et de qui?

L'OMBRA

De ta mère!

ALCMEONE

Ma mère? que dis-tu? Quel oracle confus....
Mais l'enfer le dérobe à mes yeux éperdus.

O Voltaire! genio brillante, esclama il sig. Villemain, spirito eletto e prodigioso, quale lezione di gusto non ti dà qui il rozzo Shakespeare!

E in fatto avvi nulla di più inverosimilmente freddo di questo colpo di scena, attinto al maraviglioso, alla presenza di un intero popolo e di pien meriggio? Ponno immaginarsi parole più fiacche di quelle di Alemeone? Ov'è il terrore, la solitudine silenziosa, lo smarrimento di Amleto?

Eppure Voltaire, nella sua *Semiramide*, si è provato a far ricomparire questo spettro in mezzo a una turba di gente, e si è quindi meritati giustamente i motteggi di Lessing (*).

Noi ci guardiamo bene dal dar rimprovero a Voltaire perchè abbia messo a ruba il teatro inglese, ma all'incontro ne duole che non sapesse apprezzarne meglio i tesori. Di solito ei non ci vedeva che un'idea qui e là sparsa, degna d'essere tratta in luce, una scintilla da far sfavillare dal ciottolo grezzo. Con un più ardito e nuovo sentimento del bello avrebbe potuto cavarne molto migliore partito.

(*) Non il solo tedesco Lessing, ma anche il nostro Baretti col suo piccante umorismo ha preso a beffarsi di Voltaire pel tentativo infelicemente riuscitogli di emulare Shakespeare nell'uso del maraviglioso e del fantastico quali mezzi di effetti drammatici. Veggasi l'appendice a questo articolo.

II.

L'idea della Zaira *suggerita a Voltaire da quella dell'*Otello *di Shakespeare — Analogie e diversità tra le due tragedie — L'arte di Shakespeare nello svolgere i caratteri e dipingere le passioni di gran tratto superiore a quella di Voltaire — La gelosia di Otello ben più vera e terribile di quella di Orosmane — Jago e Corasmino — Diverso grado di intensità, verità e vigore drammatico nello sviluppo della tragedia inglese e in quello della francese — Osservazioni in appendice sull'ordito della* Zaira.

Infelicemente riuscitogli il soggetto dell'*Erifile* Voltaire tornò a ricorrere all'amore, all'amor furente, passionato fino al delitto. Ei diede *Zaira*, il capolavoro della sua arte, la più applaudita delle sue opere, la *pièce enchanteresse*, come chiamavala Rousseau. Noi non piglieremo nè a discutere questo giudizio, nè a copiare l'elegante analisi che La Harpe ci diede della *Zaira*. A chi non è nota questa tragedia? La poesia di Voltaire non si svolse mai con maggior grazia e vivacità, non mai la non infrequente debolezza della sua espressione fu meglio nascosta agli sguardi abbagliati. *Zaira* è l'*Atalia* di Voltaire; è la più felice inspirazione di un genio non atto a toccare la perfezione.

In che modo l'idea di questa tragedia nacque a Voltaire? Per dar risposta a questa interrogazione, prosegue il signor Villemain, è mestieri immaginarselo nell'atto di leggere l'*Otello* di Shakespeare, e tutto scandolezzato dalle esagerate figure, dalla volgarità del linguaggio e dalla selvaggia ferocia del Moro. Come poter offrire

questa strana specie d'imagini ai raffinati begli spiriti del secolo decimottavo, e alle *belles pleureuses des premières loges*, come le chiamava Rousseau?

E tuttavolta Voltaire aveva saputo indovinare il profondo patetico del soggetto, e voleva trarne profitto. Ma per far ciò bisognava cambiar tutto, nobilitare ogni cosa; epperò il Moro di Venezia, il rozzo ufficial di ventura invecchiato sotto l'armi, si tramuterà nel soldano dell'Asia, il giovine e brillante Orosmane; e all'oscuro intrigo da caserma ond'è attizzata la gelosia di Otello, il poeta filosofo sostituirà i più bei nomi, e le più poetiche rimembranze della storia francese: San Luigi, la Crociata, Lusignano detronizzato e moribondo tra i ceppi. Desdemona così docile e devota al suo amore, è scomparsa dinanzi a Zaira, prigioniera, rispettata per fin nel serraglio stesso, figlia dei re di Gerusalemme, altera col medesimo Orosmane al punto di potergli dire:

Demain tous mes secrets vous seront révélés.

Qual differenza tra questa dignità artificiata e gli atti di Desdemona che fugge dalla casa del padre e segue lo sposo dinanzi al tribunale di Venezia e alla guerra! Ma ora prendiamo ad osservare se la bellezza tragica del soggetto non iscapitò punto per cosiffatte mutazioni. O sbagliamo, o tutto il patetico del dramma inglese consiste in questo, che la fanciulla, che d'ogni cosa fe' sagrifizio, ogni cosa abbandonò, e malgrado tutti gli ostacoli mantenne il suo amore al Moro di Venezia, sia appunto da lui uccisa come colpevole d'infedeltà. Osservarono alcuni critici non essere ragionevole la gelosia di Otello dopo i tanti sagrifizi di Desdemona. Ma che! Se tale gelosia nacque appunto da questi sagrifizi, e trasse alimento dal pungente confronto di tanta bellezza, giovinezza e amore colla solcata e nera

fronte d'Otello? E d'altra parte con quanta finezza d'arte, con quale sapienza drammatica non seppe egli, Shakespeare, gittare il germe del male nel cuore d' Otello, appunto nell'istante del suo trionfo, e con questa disperata maledizione del padre di Desdemona:

Veglia sopra di lei, o Moro (dice Bramanzio, poichè il Tribunale di Venezia decise che la sua figlia debba seguire Otello), veglia sopra di lei, tienla d'occhio attentamente: essa ha ingannato suo padre, e anche te può ingannare. — La mia vita sulla sua fede! (risponde il generoso Moro). — Vieni Desdemona, non mi rimane che un'ora sola per intrattenermi teco d'amore, d'interessi e di occupazioni domestiche.

Di certo, un simile linguaggio s'informa di una galanteria meno aggraziata di quella che traspare dai versi di Voltaire:

Je vais donner un heure au soin de mon empire,
Et le reste du jour sera tout a Zaire;

ma pure rivela un po' più di scienza della passione e della verità!

Non meraviglierebbe di certo chi udisse un critico inglese affermare esservi arte più profonda, maggiore studio di preparazione, maggiore sviluppo e verisimiglianza nella tragedia di Shakespeare che non in quella di Voltaire. — Pare a voi, direbbe questo critico, che ci sia molta abilità a dar a conoscere Orosmane per mezzo della pomposa esposizione ch'ei fa a Zaira della sua politica, de' suoi disegni futuri, delle prodezze de' sultani suoi?

Mon père, après sa mort, asservit le Jourdain.... ec.

E all'incontro, qual mirabile artifizio nella difesa che Otello fa di sè al cospetto de' senatori di Venezia, là dove dice d'aver conquiso il cuore di Desdemona

col racconto de' suoi fatti d'arme, e de' pericoli corsi! Quale felice esposizione in quest'arringa! Nel dramma di Shakespeare il buon La Harpe vede a mala pena alcuni tratti sparsi, degni d'essere imitati e corretti da Voltaire. Farà uno studio più interessante colui il quale osserverà ne' due poeti l'andamento della passione che vogliono descrivere, per quindi poter giudicare da qual lato si trovi il naturale, la verità, l'ardore. Lasciam da un canto Lusignano, e tutto lo stupendo episodio innestato nella tragedia francese; non teniam conto che del soggetto stesso, vogliam dire la gelosia del sovrano e dell'amante. Come nell'*Otello*, noi la vediamo nascere in questa da pochi deboli indizi:

Corasmin, que veut donc cet esclave infidèle?
Il soupirait, ses yeux se sont tournés vers elle...
Les as-tu remarqués?

Ben diversamente dal malvagio Jago, Corasmino risponde:

Que dites vous, seigneur,
De ce soupçon jaloux écoutez vous l'erreur?

Ed Orosmane esclama con questi bei versi:

Moi jaloux?... qu'à ce point ma fierté s'avilisse!
Que j'eprouve l'horreur de ce honteux supplice,
Moi, que je puisse aimer comme l'on sait haïr!
. . . . . .
Je ne suis point jaloux; si je l'etais jamais...
Si mon cœur... Ah! chassons cette importune idée,
D'un plaisir pur et doux mon âme est possedée.

E nondimeno da queste parole di gioia traspare che il suo cuore è ferito. Ma noi domandiamo: non avvi in tutto ciò alcun che di leggiero, di superficiale, di fiacco, ove si confronti al sapiente modo con cui vengono sviluppati i primordi della gelosia di Otello? Egli sopraggiunge al momento in cui il giovine ufiziale, scaduto

dalla sua grazia, posciachè invocò supplichevole l'intercessione di Desdemona, per rispetto e per timore s' allontana da lei. A tal vista Jago, il cattivo genio d'Otello, dice bisbigliando fra sè, però in modo d'essere udito da lui:

Oh! questo poi mi dispiace.

E Desdemona, che non ha nulla da fingere o da nascondere, nomina a tutta prima Cassio, comincia a intercedere a favore di lui, e prolunga le sue istanze con un' ostinazione ingenua e quasi puerile. Otello è esitante, è inquieto; e nondimeno cede perchè ama, ma il verme della gelosia ha punto il suo cuore; e tostochè si trova solo con Jago, il turbamento del suo animo si rivela in queste parole:

Eccellente fanciulla! la perdizione mi colga all' anima se non ti amo!...

Ma taluno è lì vicino a lui come l'eco fatale del suo interno pensiero. Jago lo fa prorompere con le insignificanti parole:

Mio nobile signore!...

Otello turbato, lo stringe di domande; egli ripete fra sè il detto di Jago:

Oh! questo poi mi dispiace.

Ei vuol penetrarne il senso, e chiaro apparisce con quale agitazione ei tenne chiuso in cuore questo detto mentre Desdemona gli parlava.

Ora seguono le reticenze e le maligne insinuazioni di Jago.

Oh guardatevi, signore, dalla gelosia!

Otello risponde come Orosmane:

Pensi tu forse ch' io voglia trascinar la vita del geloso? seguire ogni mutamento lunare con novelli sospetti? No,

non havvi intervallo per me fra il dubitare e il risolvere. Tienmi per un bruto s' io volgo le cure dell' anima all' insidioso susurro di supposizioni uguali a quelle che accenni. Non mi fa geloso chi dice che la mia sposa è bella, che si diverte, che ama la compagnia, che parla schiettamente, e danza, suona, canta bene. Dove alberga la virtù, queste azioni sono virtuose. Nè per la insufficienza de' miei meriti io concepirò il menomo timore o sospetto ch'ella possa mancarmi di fede, perchè aveva occhi e mi scelse. No, Jago; io voglio vedere prima di dar adito al dubbio, chiarirlo tostochè mi sorga in mente; e dopo averlo ben chiarito, non mi rimarrà che l' alternativa di separarmi dall' amore o dalla gelosia.

La ferita è fatta: Jago la inasprisce a poco a poco con dubbi, con parole a senso indiretto, con accennare a perfide rimembranze:

Ella ingannò il suo genitore maritandosi a voi; e quando faceva sembiante di sfuggire, di temere gli sguardi vostri, allora appunto ella ne era maggiormente bramosa.

E dopo altre simili punture, dopo altre simili strette al cuore d'Otello, la vipera si allontana, e lo lascia in preda a sè stesso, a questo soliloquio pieno di tanta verità:

Forse perchè io sono nero, e non possedo la molle arte del conversare di cui fanno pompa i seduttori, o perchè sono già declinato nella valle degli anni, benchè nol sia ancora di troppo, essa mi abbandona, io sono tradito, e non mi resta altro sollievo che quello di abborrirla. Oh maledizione del matrimonio. Desdemona giugne; s' ella è menzognera, oh! allora il cielo stesso ci tradisce.

Le soavi parole di Desdemona, le cure ch'ella adopera a recar sollievo all' abbattimento di Otello, quel fazzoletto col quale ella vuol asciugare la sua fronte malata, e che da lui respinto cade sulla scena, le son tutte cose che non hanno a far nulla colla nostra vecchia etichetta teatrale; ma quanto alla gelosia, il faz-

zoletto smarrito val ben meglio della lettera di Zaira; e ne sembrano poi ammirabili le apparenti interruzioni del malessere d'Otello, e quelle sue distrazioni, che ce lo fanno ricomparir dinanzi più che pria sventurato.

Lo vediamo ricomparir sulla scena in preda alla sua unica e funesta idea.

Ah! infida a me?.... a me....!

Jago lo aspettava, e lo riceve con queste parole:

Che vuol dir ciò, generale? Bando a queste melanconie.

E Otello prorompe:

Va! fuggi: tu m'hai posto alla tortura. Attesto il cielo che men doloroso riesce l'esser pienamente ingannato, che l'aver soltanto un lieve sospetto dell'inganno.

E negli strazi della sua incertezza prorompe ad esclamare:

Ora addio pace dell'anima! addio contentezza! addio soldati coperti d'ondeggianti piume! e tu, guerra superba, che fai dell'ambizione virtù, oh! addio per sempre! Addio nitrente corsiero, trombe squillanti, tamburi eccitatori del coraggio, real bandiera, ordini, pompe, eventi d'una gloriosa battaglia, e, o voi stromenti di morte, che imitate con le vostre tonanti bocche la voce terribile dell'Onnipotente, addio! La carriera di Otello è finita.

— È egli ciò possibile, o signore?

ripiglia Jago, colla freddezza del profondo scellerato, sì ben compresa da Racine nella parte di Narcisso. E Otello gli risponde con quel cieco furore che dà tanto ascendente a chi ne è minacciato:

Scellerato, pensa a convincermi che Desdemona sia una meretrice; pensa bene a convincermi di questo: dammene una prova oculare (*afferrando Jago in un accesso di furore*), o per la dignità dell'eterna mia anima, meglio sarebbe per

te l'essere nato un cane, che il dover rispondere all'accesa mia collera!...

Qui ha luogo quel racconto di Jago che Voltaire pose tanto in beffa; racconto molto immodesto e grossolano, se volete, ma nel quale figura con artifizio l'incidente del fazzoletto perduto. — Indi a un istante Otello ricompare dinanzi a Desdemona, la quale con innocente ostinazione torna a chiedergli la grazia di Cassio, fino al momento in cui tutto fuor di sè il Moro ripete venti volte con furore queste parole rese così terribili dalla situazione:

Il fazzoletto! il fazzoletto!

Ora vorremmo sapere se può darsi chi a tutto ciò anteponga il nobile garbo, le dilicate permalosità della tragedia francese; Orosmane che dice a Zaira:

Le flambeaux de l'hymen brillent pour votre amant...
. . . . . .
Donnez moi votre main; daignez, belle Zaïre...
. . . . . .
Que j'aime a triompher de ce noble embarras!

E Zaira esitante, che cerca delle scuse, accenna ai cristiani, e chiede che l'imeneo venga differito. Orosmane irritato non dice che una sola parola: « Zaira! » e quand'ella s'allontana sgomentata, ei torna a confidare la sua gelosia al fedel Corasmino.

Mais pourquoi donc ces pleurs, ces regrêts, cette fuite?
Si c'était ce français! quel soupçon, quelle horreur!
Quelle lumière affreuse a passé dans mon cœur!
Hélas! je repoussais ma juste defiance...
Un barbare, un esclave aurait cette insolence;
Cher ami, je verrais un cœur comme le mien,
Reduit à redouter un esclave chrétien!
Mais parle; tu pouvais observer son visage,
Tu pouvais de ses yeux entendre le langage;

Ne me déguise rien, mes feux sont-ils trahis?
Apprends-moi mon malheur... Tu trembles... tu frémis...
Ce n'est assez...

Il confidente d'Orosmane, uomo così insignificante quanto è infernale il Jago dell'Otello, sveglia nondimeno la collera del sultano.

. . . Je crains d'irriter vos alarmes.
Il est vrai que ses yeux ont versé quelques larmes...
Mais, seigneur, après tout, je n'ai rien observé
Qui doive...

Orosmane esclama:

. . . A cet affront je serais reservé!

Egli giustifica Zaira, vuol aver fede in lei, e dice questo verso drammatico:

Écoute: garde toi de soupçonner Zaïre.

E nondimeno il buon Corasmino, in proposito del secondo colloquio di Zaira e Nerestano, fa una riflessione che ridesta nel cuore del soldano tutta la sua collera:

. . . Qu'il revint, lui, ce traitre,
Qu'aux yeux de ma maîtresse il osât reperaître!
Oui, je le lui rendrai... mais mourant, mais puni,
Mais versant à ses yeux le sang qui m'a trahi,
Déchiré devant elle; et ma main dégoûtante
Confondrait dans son sang le sang de son amante!

A questa reminiscenza d'un voto d'amore atroce di Otello (*) Voltaire aggiugne:

Non! c'est trop sur Zaïre arrêter un soupçon.
Non! son cœur n'est point fait pour une trahison.

(*) « Oh perchè l'infame non ha quarantamila vite! (*grida Otello furente contro Cassio*). Una sola è troppo meschina, troppo insufficiente alla mia vendetta! »

Mais ne crois pas ne plus que le mien s'avilisse
A souffrir de rigueurs la honte et le supplice,
A me plaindre, à reprendre, à redonner ma foi :
Les éclaircissements sont indignes de moi.

Codesti raffinamenti di fierezza dilicata inducono la spiegazione di Orosmane e di Zaira, altrettanto nobile, aggraziata e ornata, quanto è terribile e vero il dialogo fra Desdemona ed Otello.

Ma a non voler considerare che l'immutabile scopo, e le forme diverse dell'arte, l'opera di Shakespeare non venia punto superata, non venia punto riprodotta. Abbenchè il genio del poeta inglese offra un tipo assai meno puro che non il genio greco di Sofocle, gli ornamenti del gusto moderno non vantaggiarono certo l'*Otello* meglio di quanto vantaggiassero l'*Edipo*. Diremo anzi di più: quanto ad arte tragica, e a sviluppo di passioni c'è minor sapere nella *Zaira* che non nell'*Otello*; la catastrofe è meno verisimile, e tuttavolta è pur meno terribile. Questo sì garbato soldano è sì tenero, questo benefattore è così generoso, che trascende d'un lampo al massimo eccesso del furore, sulla semplice testimonianza d'un viglietto, e per forza d'un sospetto ch'ei non si dà neppur la briga di avverare. Quanto non è più profonda la passione nel dramma inglese, e pigliata più da lontano! Essa trae la sua origine dall'eccesso medesimo della felicità di Otello, dall'amore troppo aperto, troppo facile della giovine Desdemona; questa passione è preparata dal ricorrere che fa Otello con la mente al pensiero delle sue medesime qualità negative, dall'inquieta e triste domane che segue l'unione di due esseri di età troppo dispari. Essa è fomentata da un infernale artifizio; è rinvigorita dalle imprudenze che commette Desdemona nella sua medesima innocenza; percorre tutti i gradi del sospetto, dell'inquietudine, del furore; è rinfuocata dalle trafitture

dell' orgoglio, dell' ambizione, allorchè Otello si vede spogliato del suo grado militare e spostato dal rivale ch'ei sospetta. Per ultimo quella passione non ha più limiti quando la sorpresa, all' udir dell' assassinio di Cassio, strappa a Desdemona, per la sola emozione di una viva pietà, lagrime e gridi che sembrano una confessione d'amore. Addutte a tal punto le cose, colei dalla quale tutto ricevette, colei che sagrificò per lui il suo onore ed il padre, colei ch'ei già maledisse, insultò, percosse, ora Otello può ucciderla. L'orror tragico è eccessivo; ma nulla ha esso di fortuito nè d' inverosimile.

Vogliamo aggiugnere una parola intorno allo sviluppo repentino che Voltaire pone a raffronto di quest'arte profonda del barbaro Shakespeare. Che Orosmane, all'udir Nerestano esclamare: « Ah! Zaira, ah! sorella mia » sia esterrefatto dall'innocenza della donzella, tosto che ella è morta, egli è questo, senza dubbio, un tratto di molto effetto teatrale, malgrado la freddissima esclamazione: « Sua sorella! che cosa ho io udito mai! » Ma quanto non è più bella nell' originale inglese la convinzione del fallo d' Otello per bocca della povera ancella Emilia, di questa donna del volgo, che l'eccesso dello sdegno e della pietà, al vedere trafitta la sua giovine padrona, innalza fino al sublime, sì che si fa uccidere attestando la virtù di Desdemona! Ella è vera poesia, vera conoscenza del cuore, questa che di tal modo da un carattere comune e subalterno fa scaturire il patetico, mercè la forza del sentimento morale, e con questo grido di verità di cui è capace ogni natura umana.

Otello ora non può far altro che morire; ma la sua disperazione è piena di calma.

Fermatevi; ancora una parola o due pria che v' allontaniate. Ho reso qualche servigio alla repubblica, ed è noto. Non se ne parli più. Vi prego soltanto che nel riferire questi luttuosi avvenimenti mi dipingiate nelle vostre lettere

qual sono, nulla attenuando, e nulla malignamente esponendo. Avrete allora a dipingere un uomo che fu incauto sì, ma ardentissimo ne' suoi affetti; un uomo che essendovi spinto fu travolto ne' suoi maggiori eccessi; un uomo la cui mano pareggiò quella del vile Giudeo, che distrusse una perla assai più preziosa dell' intera sua tribù (*); un uomo i cui occhi, benchè non avvezzi a bagnarsi di pianto, sparsero tante lagrime quante gomme salutifere tramandano le piante d'Arabia. Mostratemi sotto questo aspetto, e aggiungete che una volta in Aleppo, dove un malvagio turco, superbo del suo turbante, percuoteva un veneziano, e insultava la repubblica, io presi per la gola quel cane circonciso, e lo trafissi così (*cava la spada che aveva nascosta e si ferisce*).

Ora udiamo Orosmane:

Dis-leur que j'ai donné la mort la plus affreuse
A la plus digne femme, à la plus vertueuse;
Dont ce ciel ait formé les innocents appas;
Dis-leur qu'à ses genoux j'avais mis mes États.

Ne è forza confessare che molto meglio ci piacciono le ardenti espressioni e i movimenti d'animo d'Otello.

Ma aggiugniamo in pari tempo, che se nel fondo stesso del soggetto preso a prestito da Shakespeare, vogliam dire la gelosia e l'assassinio, Voltaire si mostra inferiore, e al tempo stesso meno energico, meno naturale, meno verisimile, e più debole nel patetico, e povero d'artifizio, egli ha sparso tuttavia nella *Zaira* un' attrattiva e un interesse che difficilmente si ponno superare. Ciò ch'egli creò di sua testa ne compensa di quanto mal seppe imitare; e sebbene Voltaire credesse scherzare paragonando questa sua tragedia al *Poliutto* di Corneille, egli è pur vero tuttavia che l'immortale bellezza di *Zaira* consiste nell'episodio cristiano, e nel maestoso carattere del crociato Lusignano.

(*) Allusione a Erode e Marianne.

A queste riflessioni del signor Villemain intorno alla *Zaira* di Voltaire chiedo licenza di farne susseguire in forma d' appendice altre mie proprie. Nell' esporre con libertà e franchezza il mio giudizio, non penso di mancare della dovuta riverenza al nome del sommo poeta francese, perchè assolutamente non convengo nella sentenza di certi poveri spiriti i quali, devoti e ciechi adoratori delle glorie letterarie consecrate dal tempo, gridano alla profanazione e al sacrilegio se v'ha chi osi appena dubitare intangibili quelle glorie!....

Ciò che principalmente pare a me doversi osservare nella *Zaira* di Voltaire, gli è il poco sviluppo dei caratteri, il che, a giudizio mio, è più propriamente difetto inerente all' indole della tragedia classica, la quale, nell' angustia della sua forma, a mala pena fa luogo alla pittura isolata di una o più passioni in conflitto, e non cura il loro successivo svolgimento, che solo può determinare più o meno compiutamente l'indole de' caratteri osservati nelle diverse loro fasi psicologiche. Nella *Zaira* questi caratteri ci si appresentano di profilo, o, come a dire, sotto un solo aspetto. Orosmane è un tipo forse troppo idealmente, anzi troppo arbitrariamente concepito. Egli è generoso e di animo elevato, ma più alla maniera di un principe illuminato del secolo XVIII che non d' un despota musulmano del XIII. Diremmo quasi ch' egli pizzica alcun po' di liberalismo, e che la bella filosofia di cui fa pompa, l'ha imparata studiando gli Enciclopedisti e il *Contratto Sociale*. Egli ama Zaira alla maniera europea, e le frasi galanti ch' egli adopera ad esprimersi con lei, potrebbero servire benissimo ad un azzimato marchese della corte di Luigi il Grande. Voltaire non pensò che potea prestare al suo eroe un linguaggio amoroso sparso a proposito di figure e di vive imagini che risentitamente ritrassero dal fuoco di una calda fantasia; il che avrebbe

giovato a dare alla pittura del carattere di lui quella tinta asiatica di che manca intieramente. Veggasi con quale special forma poetica parlano gl' innamorati orientali di lord Byron, il suo *Giaurro*, il suo *Lara*, il suo *Sardanapalo*. La passione d'amore in questi personaggi risente degli ardori del clima in che si nodrirono le bollenti loro anime; in essi nulla del patetico sentimentalismo proprio di una pulita civiltà; nulla di quella fittizia eleganza che si apprende alla lettura de' romanzi, ma che non ha a che far nulla con uomini estranei per natura alle frasi e ai concetti da *boudoir*. L'Orosmane di Voltaire al contrario, se lo dispogli del *caffetan* di che si veste e della lunga nera barba che gli orna il mento, non ha niente altro in sè di musulmano; ove però non si voglia ammettere che in lui i tratti caratteristici della nazione cui appartiene, debbonsi desumere dall'impeto incomposto del suo amore per Zaira e dalla singolare sua facilità a far passaggio da una quasi cieca fiducia nella fedeltà della donzella amata ai più stravaganti ed infondati sospetti.

Negli affetti di Zaira pel benefattore e signor suo trasfuse Voltaire tutta la dolcezza di un' incantevole poesia. Però questi affetti si esprimono con soverchia ridondanza di parole e di concetti; sicchè si sarebbe quasi tentati a dire che ai fiori retorici, sebbene pieni di fragranza, avrebbe meglio supplito la concisa, calda ed energica frasologia del sentimento. Ove si paragonasse il modo col quale la Zaira di Voltaire dice ad Orosmane di amarlo e quella che usa la Marion de Lorme di Vittore Hugo ad aprir il cuor suo a Didier, si sarebbe vivamente tentati ad affermare che il poeta romantico supera nella verità, forza e vera sublime poesia del cuore il classico poeta amico del re di Prussia.

In proposito di Zaira si può anche osservare che l'amore di cui ella è accesa per Orosmane non è poi

così violento e tirannico nel cuore di lei, come vorrebbe ella farne credere colle molte sue parole; la qual cosa può desumersi da questo che, allorquando Nerestano, che fu scoperto essere fratello di lei, disfoga tutta l'ira sua al saperla invaghita del monarca musulmano, ella invece di fremere e raccapricciare all'udire le invettive contro costui scagliate, invece di sentire vie maggiormente aizzata la sua fiamma amorosa quanto più altri la vorrebbe spenta d'un tratto, ella si fa all'opposto ad esclamare:

> Sento ch'io muoio,
> Più che d'amor, di pentimento... (*).

Nè si opponga che ora la voce della religione parla a Zaira più forte dell'amore, perocchè a tale obbiezione si risponderà: l'entusiasmo religioso può essere più possente di quello degli affetti nel cuore di una giovine donna, ove codesta donna sia cresciuta ed allevata nelle dottrine e nodrita nei santi dogmi di questa religione, ma Zaira apprese solo da breve istante che ell'è cristiana, e l'alta gravità ed importanza di questa nozione non ebbe ancor tempo d'occupare il suo spirito così da escludere e soffocare anche momentaneamente i sensi d'amore, dai quali è a supporre che da un pezzo, e con gran forza ella sia occupata e commossa.

Anche nella scena che segue a questa, di cui si è or parlato, Zaira non fa manifesta quella forza di passione per Orosmane di che si vantò d'esser invasa al bel principiare dell'azione. L'ardente musulmano, tutto esultante ed acceso di amoroso fuoco, viene a riferirle che ogni cosa è già pronta pel rito nuziale, ed anzi in una buona decina di versi molto pomposi, descrive i solenni apparati della cerimonia, parla dei voti che il

(*) Versione del Torti.

suo popolo offre a lui, la riverente sommessione delle rivali, paghe di obbedirle, ecc.; e neppur dimentica i festosi banchetti. A questo linguaggio, dettato dalla brama di vedere accogliere lietamente la sospirata novella, la donzella risponde con un semplice: « Dove son io? misera me ove m'ascondo? » E dopo avere con altre poche simili interjezioni poco men che vuote di senso gettato lo stupore e la rabbia nel cuore dell'amante, al vedergli in viso i segni non dubbii di un giusto corruccio, per non saper sostenere quel sì fiero aspetto, chiede commiato, e se ne va. Non sarebbe forse sembrato più naturale, più vero, più effettivo che Zaira (anche supponendo in essa già potente la voce di una religione, della quale solo da poco istante udì far moto per la prima volta) subisse un più violento conflitto di affetti, tanto che Orosmane, al vederla così agitata, gliene chiedesse con calore e con amorosa insistenza la cagione, ed ella poi non sapesse tacergliela? Come invece possa lasciare che il suo innamorato, ch' ella conosce sì facile all'ira e alla gelosia, rimanga in preda ai più dolorosi dubbii sul conto di lei, gli è quanto non si sa bene comprendere, ove non si voglia dire che ciò era richiesto per lasciare la sospensione e l'appicco necessario al tragico sviluppo del dramma. Nè si obietti che Zaira teme di recar nocumento a' suoi congiunti cristiani, rivelando ad Orosmane che l'uno di essi è fratello, l'altro è padre suo; perocchè si risponderebbe che anzi ella arrischia di far loro gravissimo danno tacendo il segreto al sultano; il quale di fatto, perchè non ha cuore di versare l'ira sua su Zaira (ch'ei non ben sa se creder debba innocente o colpevole) si dispone a disfogarla tutta a danno dei due schiavi franchi.

Forse, dirà taluno, Zaira serba il segreto in questa or accennata, e in una della seguenti scene, perchè le fu esso imposto da Lusignano, il quale vuole ch'ella

riceva l'onda battesimale prima che Orosmane, ove sia fatto consapevole di ciò, abbia tempo d'impedire quest'atto che gli farà impossibile possedere Zaira quale sposa. Ma si risponde: come mai cader potè in mente e a Zaira e a Lusignano stesso, che nell'interno di un serraglio, e sotto gli occhi di tanti schiavi, pronti a spiare ogni menomo loro passo, dovesse essere loro conceduto di provvedere ai modi e di prendere i concerti necessari per dare alla neofita il battesimo, senza che si discoprissero le loro mire, e venissero quindi impedite? E ciò in fatto accade; e il primo cenno che Nerestano vuol dare in iscritto alla sorella ond' ella si trovi con lui per compire il rito, è sorpreso da un ufiziale del serraglio e recato al sultano. Tosto che Orosmane ha veduto il biglietto che Nerestano scrive a Zaira con parole a doppio senso, sicchè ponno essere interpretate, e come parole d'amore, e come semplici parole d'invito, o deve lasciarsi soverchiare dall'impeto della gelosia e determinarsi a violente misure contro i rei; ovvero, se ha tanta forza d'animo da contenersi, come in fatto si contiene, e da fingere al cospetto di Zaira, e permettere che costei gli venga facendo novelle proteste d'amore, non può esimersi dall'accogliere il dubbio ch'ella sia innocente, e che lo scritto possa essere dettato da un'insidia. E veramente sul finire del quarto atto questo dubbio gli nasce; ma all'aprirsi del quinto noi vediamo che all'altro opposto partito egli si è appigliato; e questo incessante mutare di proposito, sebbene possa giustificarsi in parte col dire « uomo preso di amore violento, è uomo cieco » non vale certo ad innalzare il carattere dell'eroe del dramma, ma all'incontro lo rimpiccolisce e lo fa essere di poco dissimile da un debole e capriccioso innamorato da commedia.

Dopo tutto ciò, ove si conceda che non errò il sommo tragico nell'aver fatto derivare tutta la catastrofe

dell'azione da una parola usata in un biglietto in luogo di un'altra, sarà mestieri consentire che piene di passione e di grandissimo effetto sull'anima dello spettatore, ed attissime a commoverne gli affetti più intimi, sono le scene finali, nelle quali Orosmane, dopo avere col più animato e ardente linguaggio di un cuore lacerato dalla gelosia e dal dolore, palesato il misero suo stato, si avventa armato al seno dell'amante, e accoglie con mortal colpo costei, mentre con sommessa voce ella chiedeva di Nerestano, dal quale era stata chiamata a quel convegno.

Abbiamo detto che il sommo tragico ha fatto derivare tutta la catastrofe dell'azione da una parola adoperata in un biglietto in luogo di un'altra: ci spieghiamo. Lo scritto che Nerestano manda a Zaira, e che lo schiavo intercetta e reca ad Orosmane è così concepito:

> Zaira amata, è tempo: una segreta
> Uscita è verso la moschea, ec. ec.

Tutto il furore del sultano è cagionato dal credere che questo sia l'invito di un amante, e nasce dalle parole *Zaira amata.* Ora si supponga che Nerestano scrivesse invece, com'era ben più naturale, non *Zaira* ma *sorella amata,* e tutto veniva messo in chiaro sulle prime; o pel meno era dato modo ad Orosmane di scoprire il segreto di Zaira, di riconoscere la fedeltà di lei, ec., ec.

Non oseremmo giudicare se sia più o meno plausibile questo nodo drammatico, che a taluno parrà forse troppo artifizioso; ma non taceremo che esso ne sembra poco ingegnoso e conveniente, e non degno di partorire le tremende conseguenze che da esso derivano, e che derivare dovevano necessariamente, se pur volevasi che la tela tragica, quale fu ordita dal poeta, avesse un qualche compimento.

III.

La morte di Cesare *del Voltaire, inferiore alla tragedia di Shakespeare sul soggetto medesimo — Esame compendiato delle due tragedie e parallelo — La verità della grandezza romana e della forza morale dei caratteri rispettata in Shakespeare, rimpicciolita in Voltaire — Nelle scene popolari il sublime dell'arte raggiunto dal poeta inglese; neppur sospettato dal francese.*

Dopo la meravigliosa riuscita della *Zaira* venne Voltaire nel proposito di comporre un'altra tragedia più austera; e volle avverare l'idea di quel dramma patriotico repubblicano ch'egli aveva già tanto ammirato sul teatro di Londra, e imperfettamente tentato nel *Bruto*. Lasciò da un lato gl'intrighi d'amore, i personaggi feminili, e compose nel gusto inglese (almeno così egli dice) la *Morte di Cesare*. Elevati sono i pensieri di questa tragedia, elegante e robusto il linguaggio; la è insomma un bello studio di Corneille e di Shakespeare.

Ma anche in quest'altro saggio ha egli Voltaire perfezionato ciò che prende a prestanza dal poeta inglese? Mostrò egli maggior valore d'arte propriamente detta? Non osiamo crederlo neppur questa volta. Il dittatore Cesare che aspira al titolo di re, l'aristocrazia romana umiliata ad un assassinio, la forte anima di Bruto, il sagrifizio ch'ei fa di Cesare, nulla avvi di più grande di questa tragedia che già bell'e fatta, chi sappia cercarla, si trova nella storia. Si direbbe che Shakespeare non fece altro che toglierne le pagine, animandole con

la sua espressione eloquente, e co' suoi consueti contrasti di sublimità e di rozzezza.

Tuttavolta il dramma così concepito con illimitata libertà fa meravigliosamente rilevare le cause e le inutilità dell'uccisione di Cesare.

Que' plebei oziosi che vediamo nella prima scena, ci preparano a quel popolo di Roma che si lascia invadere dall' eloquenza di Antonio dopo aver applaudito a Bruto, e che mostrasi più commosso dal testamento di Cesare, che tenero della sua istessa libertà. Dal giovine schiavo, svegliato dall' insonnia di Bruto, fino al poeta Cinna, trucidato per le strade a cagione d' una somiglianza di nome, ogni menomo incidente, ogni personaggio offre un lineamento della vita umana nei tempi delle rivoluzioni. Il costume, il linguaggio antico vi sono spesso alterati per ignoranza, ma sempre evvi indovinata e colpita al giusto la natura.

Voltaire fa diversamente: egli sceglie nella storia, ei la trasforma, egli inventa. Il dubbio e il sospetto che Bruto fosse figlio di Cesare è fatto diventare il nodo stesso, e perno dell'interesse dominante della tragedia; il gran conflitto del Senato contro l'Impero si ranniecchia nell'angusta forma di un parricidio. Voltaire afferma ciò che non credeva lo stesso Bruto, quando nella mirabile sua lettera contro il giovine Ottavio esclama:

> Possano gli Dei togliermi ogni cosa, anzichè il fermo proponimento di non concedere all'erede dell' uomo da me ucciso ciò che non potei comportare in quest'uomo, ciò che non permetterei al medesimo mio padre s' ei tornasse al mondo, vo' dire il diritto d'avere maggior potere, che non le leggi e il Senato!

Indubitatamente Fontanelle e madamigella Barbier ebbero un gran torto di comporre insieme una tragedia sulla morte di Cesare, e nel rappresentare in essa

Bruto e Cesare innamorati e gelosi l'un dell'altro. Ma non per questo è a dire che un simile soggetto dovesse tutto comporsi di colloqui tra cospiratori. Non poteva ella la storia offerire qualche immagine di donna pura e appassionata che si mischiasse con tenerezza a queste feroci virtù, e mostrasse la vita intima del cuore e la pace domestica annestate nelle lotte sociali?

Ben di questo s'avvisò Shakespeare. Vicino alla congiura di Bruto, egli collocò l'amor coniugale di Porzia. Questa scena inspirata da Plutarco, ne sembra di una sublime bellezza. Bruto si è alzato nel cuor della notte tutto agitato e pieno del suo progetto. Porzia lo ha seguito, lo stringe, lo interroga intorno alla sua salute, al suo silenzio:

— No, no, mio Bruto; sol nell'anima tua è il male di cui ti lagni; e per quei vincoli che a te mi legano, per quei diritti che su te vanto, debbo esserne istrutta. Eccomi ch'io te ne prego: eccomi in ginocchio innanzi a te; e così genuflessa ti scongiuro in nome della vantata un tempo mia beltà, in nome di quel patto solenne che fece delle nostre anime un'anima sola, di rivelarmi il segreto della tua mestizia, di dirmi qual consesso si radunò qui or ora.

— Ah! alzatevi, Porzia, alzatevi.

— Non avrei avuto uopo d'inginocchiarmi, se foste ancora per me l'affettuoso Bruto. Ma rispondetemi signore... rispondetemi. Nel nostro contratto di nozze, non fu egli detto ch'io avrei parte ne' segreti vostri? Non fu' io unita vosco per dividere il nostro letto, il nostro pasto, e ricambiar talvolta una parola con voi? Non occupo io un posto nel vostro cuore? Ah! se ciò è, Porzia è divenuta la meretrice di Bruto, non la sua sposa.

— Tu sei mia sposa, sei la sposa di cui mi vanto, e che m'è cara come le goccie di sangue che alimentano la vita nell'esulcerato mio cuore.

— Se ciò fosse, noto mi sarebbe già questo fatal segreto. So d'esser donna, ma son la donna che Bruto prese in isposa. So d'esser donna, ma non degenere dal nome che porto, ma non tralignata figlia del gran Catone. Cre-

dete voi che più forte io non sia del mio sesso, nata di padre tale, donna di tanto sposo? Confidatemi il segreto, e nol rivelerò; chè già feci prova della mia costanza, immergendomi volontaria questo pugnale nel fianco. Se tal dolore seppi portare senza gemiti, non saprò conservare i segreti del mio sposo?

— O sommi Dei, fatemi voi degno di sì nobile donna! (*si batte alla porta*). Odi, odi, qualcuno batte: Porzia, rientra un istante e fra poco saprai tutti i segreti del mio cuore, tutte le cagioni che da tanto tempo mi fanno mesto.

O sbagliamo, o questo non ne sembra un amore che rimpicciolisca punto la grandezza storica del soggetto.

La tragedia di Shakespeare e quella di Voltaire sono troppo note, perchè ne sembri necessaria un' analisi compiuta (*).

(*) Per coloro tra i nostri lettori i quali non ben conoscessero le due sunnominate tragedie, offro qui i seguenti cenni.

Il Giulio Cesare di Shakespeare. — Cesare circondato da numeroso corteggio, s'avvia a celebrare le feste lupercali. Un indovino lo avverte di guardarsi dalle idi di marzo. Bruto, Cassio e Casca, udito che Antonio ha offerta la corona a Cesare, congiurano la morte del dittatore e discutono lungamente fra essi. Calpurnia, la moglie di Cesare, si sforza a dissuaderlo di andare in Senato; Cesare ricusa di cedere a questa preghiera. Il dittatore cadde trafitto dal ferro de' congiurati; Antonio si presenta al popolo, e versando lagrime sul cadavere di Cesare ne proferisce l'elogio. I Romani, eccitati dalla sua calda eloquenza, cominciano a mormorare contro la ingiustizia di questo assassinio, e giurano di vendicarlo; Antonio, Ottavio, Lepido formano una fazione contro gli uccisori di Cesare, ed aprono una lista di proscrizioni. L'esercito de' triumviri sconfigge nelle pianure di Filippi quello di Bruto e di Cassio, i quali disperati della libertà della patria si uccidono.

La Morte di Cesare del Voltaire. — Cesare ha già deciso di sagrificare la libertà di Roma alla sua insaziata ambizione. Egli è sul punto di partire per la guerra coi Parti; confida ad Antonio il segreto che Bruto gli è figlio, e manifesta i suoi dubbii che il fiero repubblicano voglia mai applaudire alle audaci arti colle quali ha deliberato di farsi acclamare re. I senatori sono introdotti alla sua presenza, ed ei si degna d'informarli che ormai

Limitiamoci a notare alcune differenze.

Voltaire, il quale non temè di spingere sino al parricidio l'esaltato patriotismo di Bruto, rispetta per altro il precetto di *non insanguinare la scena;* e non esponendo agli occhi dello spettatore tutto ciò che avviene nel Senato, non altrimenti fa noto l'assassinio di

---

non gli basta il titolo di dittatore, e vuole niente meno che la corona. Cimbro e Bruto, infiammati di patriotico zelo, ricusano di piegarsi alle audaci voglie del tiranno. Cesare congeda i senatori, e disfoga col fedele Antonio il suo rammarico al vedere attraversati gli alti suoi disegni da colui medesimo cui egli vorria trasmettere il retaggio della sua gloria e del suo potere. Antonio consiglia partiti estremi e rigore impavido; Cesare disdegna le vili suggestioni dell'amico: « *Je sais combattre, vaincre et ne point punir!* » Nel second'atto Bruto respinge con calde parole le insidiose insinuazioni di Antonio. Trova ai piedi della statua del gran Pompeo un biglietto che dice: « *Tu dors, Brutus, et Rome est dans les fers,* » indi un altro al posto medesimo, così concepito:

Non, tu n'es pas Brutus! — Je le suis (grida Bruto) *je veux l'être,*
Je perirai, Romains, ou vous serez sans maître;

e giurò a sè stesso che farà soddisfatte le eccitazioni anonime che lo infiammarono di repubblicano ardore.

On excite cette ame, et cette main trop lente
On demande du sang, Rome sera contente.

Sopraggiungono Cimbro e Cassio, e riferiscono che addotto al tempio, Cesare, cui Antonio offrì il serto regio, veduto sdegnarsi il popolo di quest'atto, finse ricusare la sovrana autorità. I violenti repubblicani discutono tra essi intorno ai modi più pronti coi quali impedire al tiranno di far compiuti i suoi perfidi disegni. Bruto mostra i biglietti trovati a piè della statua di Pompeo. Anche Cassio ne ricevette due simili:

Mourons, braves amis, pourvu que César meure!

Ecco l'ultima determinazione di Bruto, e il giuramento di salvare con quest'atto la libertà di Roma, viene stretto con solennità dai congiurati.

Senonchè al momento di dividersi e di avviarsi all'impresa, sopraggiugne Cesare, impone a Bruto di ascoltarlo, e lascia che gli altri se ne vadano. Ha qui luogo una pomposa e splendida

Cesare, che col grido lontano de' congiurati, e col ritorno di Cassio, armata la mano di pugnale. Senza dubbio ei s' appigliò a tal partito per non aver osato ricondurre dinanzi al pubblico Bruto, lordato del sangue di suo padre. Ma questa stessa precauzione non fa che rivelare lo sbaglio del poeta nell' avere reso evidente

---

scena, nella quale il conquistatore delle Gallie pone in luce l'altezza e la moderazione del suo carattere, e Bruto all'incontro va superbo di potere manifestare i suoi più rigidi sentimenti di repubblicanismo e di odio a chiunque osi minacciare la libertà di Roma. Veduto impossibile piegare colle semplici armi oratorie il fiero animo di Bruto, Cesare gli rileva il segreto della nascita di lui, e spera che otterrà dalla docilità e dagli affetti di figlio quell'arrendevolezza che indarno adoperò ad imporre all'inflessibile romano. Ma Bruto non si lascia scuotere, e sebbene violentemente combattuto da opposte passioni, pure si propone in segreto d'impedire o d'un modo o dell'altro gli abborriti disegni dell'ambizioso dittatore.

Una nuova consulta dei congiurati alla morte di Cesare apre il terzo atto, e Bruto, che non tarda ad intervenirvi, partecipa a' suoi consorti il segreto rivelatogli da Cesare, e chiede a Cassio i consigli dell' amicizia e del patriotismo nel duro frangente in cui si trova o di diventare spergiuro alla sacra promessa data, o di farsi colpevole di parricidio. Con ragionamenti dettati dalla sua esaltazione patriotica, Cassio disgombra i suoi dubbi, vince ogni suo scrupolo, sicchè Bruto si propone di tentare l' ultima prova sull'animo di Cesare; e se questi ricusa rinunziare al colpevole proposito, allora il ferro scioglierà ogni esitanza. Ma Cesare non è uomo da lasciarsi smovere così di leggieri:

L'univers peut changer; mon ame est inflessible!

A queste parole più non esita Bruto; egli, piangendo, si allontana da Cesare, ma quelle lagrime sono l'ultimo tributo ch'ei paga ai meno forti affetti del suo cuore.

Dolabella accorre ad annunziare a Cesare che il Senato s'è raccolto per suo ordine nel tempio, e che quivi è già innalzato il trono. Indarno sgomentato da sinistri presagi, ei vorrebbe consigliare il suo signore a differire il giorno della cerimonia. Cesare non dà ascolto ai segni del cielo e alle predizioni degli augurii; egli move intrepido ad affrontare il destino che lo attende.

Indi a poco, sulla scena ove non rimase che Dolabella con alcuni Romani, accorre Cassio con pugnale insanguinato. I Romani stupefatti e scossi dalle energiche parole colle quali Cassio dipinge

e formale ciò che la storia ci dà avvolto in un dubbio sinistro. Per aver esagerato l'orrore del dramma egli si trovò costretto a nasconderne l'eroe. E pertanto ecco sagrificato il bellissimo contrasto tra Bruto ed Antonio che, alternativamente arringando il popolo, lo traggono a simpatizzare or per la causa dell'uno, or

---

come un atto di patriotica virtù l'uccisione di Cesare, l'applaudono ed imprecano alla memoria di colui che si proponeva fare schiava la patria. Ma indi a poco sopraggiunge Antonio, ed arringando il popolo con diversi, anzi con opposti movimenti oratorii, ottiene d'impietosirlo a favore dell'ucciso. Il cadavere insanguinato di Cesare è tratto alla vista dei Romani. Antonio ne mostra ad una ad una le ferite, e ricorda le virtù civili e guerriere dell'infelice amico; quella turba medesima che poco stante esultava alla novella della morte di lui, ora furibonda vuol vendicarla coll'esterminio degli assassini.

ROMANI

Oui, nous les punirons; oui, nous suivrons vos pas :
Nous jurons par son sang de venger son trépas.

ANTONIO A DOLABELLA

. . . . . Ne laissons pas leur fureur inutile;
Précipitons ce peuple inconstant et facile,
Entrainons-le à la guerre; et sans rien menager,
Succedons à César, en courant le venger.

Con questo concetto, che rivela d'un lampo di luce l'ambizioso egoismo di Antonio, ha fine quest'azione tragica, nella quale tanti generosi e maschi affetti vennero posti a conflitto.

Ora cominciamo dall'osservare che anche in quest'altra tragedia il Voltaire si giova del troppo umile ed agevole espediente dei biglietti per dar movimento e calore all'azione. E veramente è singolare che il fiero e truculento Bruto, tutto pieno de' pensieri della romana grandezza e dei nomi famosi di Decio, di Orazio e di Giunio Bruto il suo immortale antenato, e bollente d'ira contro Cesare, che mira a far serva Roma, venga eccitato ad accogliere il tremendo proponimento di abbattere il tiranno, da che mai?... da un pezzetto di carta ch'ei trova per caso ai piè della statua di Pompeo con suvvi scritte queste sole parole: « *Non, tu n'es pas Brutus!* » Non è punto verisimile ch'egli accogliesse quale voto dell'intero popolo romano l'espressione del particolare fanatismo di un anonimo che poteva anche essere un tradi-

per quella dell' altro. Ogni cosa in questa tragedia di Voltaire manca di motivi e di verisimiglianza. Mal si capisce perchè mai Cassio, il quale non era punto amico di Cesare, cede la parola ad Antonio, del quale diffida, e che egli accusa dinanzi al popolo romano:

---

tore od un matto; e un matto è a dirsi veramente, dachè lo vediamo servirsi di un mezzo di corrispondenza così eventuale come quello di porre il biglietto a piè d'una statua e in un luogo aperto al publico, sicchè in vece di cadere nelle mani di Bruto, il biglietto poteva essere raccolto nel modo stesso o da Cesare o da Antonio, o da altri amici del dittatore.

E neppure ne sembra naturale che il segreto della nascita di Bruto, che in una delle prime scene, mercè un'altra lettera, viene rivelato da Cesare ad Antonio, fosse fino ad ora serbato con tanta gelosia, che mai ne traspirasse ombra a Bruto stesso. Nessuna ragione aveva Cesare di tacere a costui ch'ei gli era figlio; ed anzi le sue medesime tendenze ambiziose, i suoi affetti, tutto lo consigliava ad aprirsegli in tale proposito il più presto possibile; senonchè, se la tragedia fosse stata ordita su questi dati, non poteasi ottenere il bellissimo effetto dei contrasti, nei quali sono posti i due principali personaggi nella stupenda scena del secondo atto, in cui Cesare rivela a Bruto ch'ei gli è figlio, e lo esorta a dar favore a' suoi disegni di regno, come colui che dovrà raccoglierne poi il frutto, in luogo di opporsegli con tutta l'ardenza di un'anima repubblicana.

Altri errori d'inverosimiglianza che si notano in questa tragedia, sono per la più parte attribuibili alla forma, vale a dire al molestissimo vincolo dell'*unità di luogo*. E in fatto appare assolutamente assurdo che appunto nel luogo medesimo in cui un momento prima s'intrattenne il capo dello stato co' suoi più fidi, abbiano tosto dopo a raccogliersi Bruto, Cassio ed altri ardenti nemici del dittatore, per far che?... per eccitarsi l'un l'altro con violente declamazioni patrioliche a tentarne l'assassinio!....

Come essi non temano di essere quivi spiati e scoperti, e quindi naturalmente denunziati, noi non sapremmo dire. Certo è che il rischio al quale imprudentemente si espongono non è poi del tutto scansato, se, adunatisi di nuovo nel luogo medesimo per prendere gli ultimi concerti della congiura, e come suol dirsi, per affilare i coltelli, vengono quivi appunto sorpresi niente meno che da Cesare stesso; il quale di un solo cenno della mano li fa sgombrare chiotti chiotti, e rimane con Bruto, cui vorrebbe persuadere dell'inconvenienza di opporsi alle sue mire, ecc.

Non ammaestrati da questa prima lezione che avria dovuto farli accorti dell'imprudenza di tenere le loro sedute rivoluzionarie

Il vient justifier son maitre et son empire;
Il vous méprise assez pour penser vous séduire.
Sans doute il peut ici faire entendre sa voix:
Telle est la loi de Rome, et j'obéis aux lois....
. . . . . .
Redoutez tout d'Antoine, et sur-tout l'artifice.

La magnanima confidenza di Bruto, la tenerezza del suo cuore, come dice Plutarco, il suo affetto alla memoria di Cesare, ecco ciò che spiegare poteva il fallo da lui commesso allorchè lasciò parlare Antonio, cui, contro il consiglio degli altri congiurati, aveva condonata la vita.

---

nel luogo stesso ove, se venissero scoperti, si erigerebbe il tribunale per giudicarli colpevoli di ribellione, i congiurati tornano una seconda volta a radunarvisi, ed una seconda volta, appena usciti essi, sopraggiunge Cesare, il quale avrebbe potuto udire le ultime loro enfatiche parole, e quelle in ispecie di Bruto allorchè dice:

Mais si je n'obtiens rien de cet ambitieux,
Levez le bras, frappez, je detourne les yeux!

Nella scena susseguente del medesimo atto, tra Cesare e Bruto, ridondante di colorito, e mirabilmente sviluppata con bel contrapposto di tinte or robuste or affettuose, Bruto stesso fa però prova di poca nobiltà di carattere e di sconsigliata indiscrezione, allorachè, per veder pure di dissuadere in qualche modo Cesare dall'ambizioso suo proposito, fra le tante cose che opportunamente e con molto calda eloquenza gli dice, esce in queste parole:

Sais-tu bien qu'il y va de la vie?
Sais-tu que le Sénat n'a point de vrai Romain
Qui n'aspire en secret à te percer le sein?

Oltrechè questa rivelazione inconsiderata potrebbe anche meritar accusa di tradimento da parte de' congiurati, amici di Bruto, è per soprappiù impolitica e inopportuna. E la ragione ne è chiarissima a chi consideri che Cesare, messo sulle guardie dalla confessione di Bruto, in primo luogo troverà mezzo di porsi al coperto dei violenti attentati de' senatori, secondariamente da quell'accorto politico ch'egli è, saprà far servire il pericolo stesso in cui è posta la sua vita ad eccitare la simpatia del popolo a proprio favore e a detrimento de' congiurati, e a provocare ad

Egli è in questo che Shakespeare, non alterando la verità della storia, conservò mirabilmente quella del dramma: Bruto ha ricevuto le sommissioni e il messaggio di Antonio. Dopo aver trafitto il grand' uomo ch' ei pure amava, vuole che le sue spoglie sieno onorate. Si volge dapprima ai Romani per ispiegare il doloroso suo dovere; ma introduce ei medesimo Antonio, ed in certo modo lo raccomanda con le sue ultime parole. Ecco ciò che rende sublime la peripezia di questo dramma oratorio. Eppoi, quanta e qual verità nel linguaggio, quale intima comunicazione tra l'oratore ed il popolo! E con quanta verità e natura parla ei pure il popolo a sua volta!

BRUTO

Se v'è in quest'assemblea cui fosse veramente caro Cesare, egli è a questo che io dichiaro d'aver amato Cesare al pari di lui. Che se poi si richiedesse perchè Bruto alzò il braccio contro Cesare; a tale inchiesta risponderei che

---

ultimo danno di costoro tali misure di repressione da renderne per sempre impotente l'esaltato patriotismo.

Ora, ogni lettore crederà in fatto, che udita da Bruto quella imprudente rivelazione, Cesare pensar voglia a guardarsi dal minacciato guaio, e pel meno non oserà presentarsi al Senato se non contornato da littori e da guardie; ovvero, quando per soverchia magnanimità e coraggio ei creda poter bastare da solo contro il pugnale de' congiurati, or non più occulti, farà di gettare il turbamento e la sconfidenza in costoro, dichiarando di essere consapevole de' loro colpevoli progetti. Oppostamente a tutto ciò, egli anzi respinge le istanze di Dolabella, il quale vorrebbe consigliarlo ad adottare delle misure di precauzione e indurlo a permettergli che almeno egli lo segua nel Senato. La sua stolta temerità vien punita nel modo che dopo le parole di Bruto: *Sais tu que le Sénat*, ecc., ognuno avria tenuto non che possibile, certo.

Le osservazioni che m'è sembrato poter fare intorno ad alcune inverosimiglianze di questa tragedia, non scemano punto in me l'alto prezzo che credo dover dare alle molte bellezze di primo ordine per le quali è a giusta ragione stimata uno de' più degni monumenti del genio poetico di Voltaire.

Bruto amò Roma a preferenza di Cesare. Forse in noi meglio capirebbe il talento di veder Cesare vivo per morire tutti quali schiavi, anzichè saper Cesare estinto per vivere tutti da liberi? Cesare fu valoroso, chi nol sa? Chi non l'onora? fu fortunato; e ben m'allieto de' suoi successi. Teneramente m'amò, e col cuore dolente lo piango: ma fu ambizioso; e il seno gli trafissi. Così onorandolo pel suo valore, rallegrandomi pe' suoi trionfi, compiangendolo per la sua amicizia, gli arrecai morte per la sua ambizione. Chi sarà ora qui tanto vile che amasse divenire schiavo? Se un tale v'è, parli; chè costui solo ho offeso. Chi sarà qui tanto barbaro per isdegnare d'essere romano? Se tale vi è, si mostri; chè questi ancora ho io offeso. Chi sarà qui sì abbietto per non sentir amore del suo paese? Se questi v'è, favelli e gridi, chè l'oltraggiai. Fo pausa per la risposta.

ALCUNI CITTADINI

Nessuno, Bruto, nessuno.

BRUTO

Allora alcuno nè offesi, nè più fei contro Cesare di quello che lecito fosse a voi di fare contro Bruto. I titoli della morte di lui sono registrati nel Campidoglio, dove fulgida vive e vivrà la ricordanza delle sue vittorie (*entra Antonio seguito da alcuni che portano il corpo di Cesare*). Ecco il suo corpo che Antonio, lagrimando, accompagna; Antonio, che, senza aver partecipato alla sua morte raccoglierà insieme con noi tutto il frutto di essa. Ora addio, cittadini; uccisi il mio miglior amico per la salute di Roma; e m'immergerò nel cuore il pugnale con che il trafissi, allorquando la mia patria avrà bisogno della mia morte.

Voltaire tradusse quasi letteralmente questo discorso, ma con sacrifizio della verità lo pose sulla bocca di Cassio. E che cosa fa egli rispondere dal popolo?

Aux vengeurs de l'État nos cœurs sont assurés.

In quanto a naturalezza, questo verso ricorda, dal più al meno, l'antitesi ammirativa che il De La Motte faceva ripetere in coro dall'esercito greco dopo la riconciliazione di Achille e di Agamennone:

Tout le camp s'ecriait, dans une joie extrême,
Que ne vaincra-t-ils pas, s'il s'est vaincu lui-même?

Ah, non è di questo modo (esclama il signor di Villemain) che il poeta inglese adopera per animare la folla e compiere il dramma con personaggi senza nome. Ecco il suo popolo romano dopo il discorso di Bruto.

TUTTI I CITTADINI

Viva Bruto! Viva! Viva!

1.° CITTADINO

Conduciamolo in trionfo.

2.° CITTADINO

Erigiamogli una statua accanto a quella del suo grand'avo.

3.° CITTADINO

Ch' ei divenga Cesare.

Volere che Bruto divenga Cesare! Ecco rivelato in che modo è compresa la Repubblica, in che modo la libertà è ricevuta dal popolo romano. Ormai la sua gratitudine non sa trovar omaggio migliore del suo stesso servaggio.

Infrattanto, autorizzato e chiamato da Bruto, in grazia della memoria di Cesare, Antonio sale alla tribuna. D'intorno a lui si esclama:

Codesto Cesare era un tiranno! — Sì, e benedetta fu l'ora che ce ne liberò. — Silenzio! udiamo quel che Antonio sa dirne.

ANTONIO

Amici, Romani, concittadini, porgetemi attento orecchio: vengo a seppellir Cesare, non a lodarlo. Il male che gli uomini fanno vive dopo di loro, come il bene è sovente sepolto con le loro ossa. Tale sia di Cesare. Il nobile Bruto vi disse che Cesare fu ambizioso? Se ciò è vero ei fu in grave colpa: e severamente la espiò.

È d'uopo confessare che il sublime dell'arte anche questa volta fu meglio colpito da Shakespeare. Vediamo l'esordio di Antonio nel Voltaire:

. . . . . Oui, je l'amais, Romains;
Oui, j'aurais de mes jours prolongé ses destins.
Hélas! Vous avez tous pensé comme moi même;
Et lorsque, de son front ôtant le diadême,
Ce héros à vos lois s'immolait aujourd'hui:
Qui de vous, en effet, n'eût expiré pour lui?

L'Antonio di Shakespeare ne sembra anzitutto più toccante e più semplice. Poscia si va animando: « Rammenta le prodezze di Cesare: la corona tre volte offerta; tre volte ricusata. È ella questa ambizione? » Parlando di codesto modo, Antonio si turba, piange e mentre s' interrompe, il popolo va ragionando alla sua foggia.

UN CITTADINO

Notaste quelle parole: — Tre volte rifiutò la corona? Dunque ei non era ambizioso.

Logica mirabile!

Antonio prosegue. Ei si guarda bene dall' imitare l'Antonio di Voltaire, il quale accusa Bruto di parricidio.

Chers amis, je succombe, et me sens interdits,
Brutus, son assassin! ce monstre était son fils!
Brutus, où suis-je? O ciel! O crime! O barbarie!

Roma, che poteva abbandonare Bruto, ma che lo stimava, non avrebbe sofferto questo linguaggio. L'Antonio di Shakespeare è artificioso e non declamatore. Più volte ei ripete che Bruto e Cassio sono uomini onesti, e ch'ei non vuole recare loro nocumento.

Ma ecco una carta suggellata col sigillo di Cesare: è la sua ultima volontà, il suo testamento. Antonio lo

annunzia, e non vuol leggerlo. Il popolo da tutte le parti ne chiede la lettura.

TUTTI I CITTADINI

Il testamento! il testamento! Udiamo l'ultima volontà di Cesare.

ANTONIO

Moderatevi, nobili amici; non è debito ch'io il legga. Intempestivo ora sarebbe il farvi noto quanto Cesare v'amò. I vostri cuori non sono di ferro, non sono di marmo; sono cuori d'uomini; ed uomini essendo, diverreste furiosi se vi leggessi gli estremi voleri di Cesare, se vi dicessi com'ei vi faceva suoi successori....

4.° CITTADINO

Leggete il testamento di Cesare: leggete, Antonio; vogliamo udire il testamento di Cesare!

ANTONIO

Non vorrete usar moderazione? Non vorrete indugiare qualche altro tempo? Ah che troppo già dissi, oimè! E troppo temo aver già nociuto agli uomini onesti che pugnalarono Cesare.

4.° CITTADINO

Coloro uomini onesti? Son traditori.

TUTTI I CITTADINI

Il testamento! Il testamento!

2.° CITTADINO

Furono scellerati assassini! Leggete il testamento!

ANTONIO

Obbligarmi dunque volete a quest'atto periglioso? Ebbene, tracciate un circolo intorno al corpo di Cesare e fate ch'io vegga l'autore di quest'ultima volontà. Scenderò ora io? Me ne darete licenza?

Qui dispiega la tunica insanguinata di Cesare, numera e descrive le ferite, e le grida del popolo prorompono:

Vendetta! Vogliam vendetta! corriamo a vendicarci. Morte, incendii... stragi... non rimanga un traditore.

Ed è Antonio stesso che adopera a contenerli.

Generosi amici, pietosi amici, non vogliate farmi strumento di qualche feroce rivolta. Coloro che commisero questa uccisione sono uomini d'onore, e sebbene ignori qual cagione a tanto gli spinse, pure vo consapevole di loro savièzza, e so che di ciò vi daranno le meglio appaganti ragioni. Non vengo adunque, amici, per sorprendere insidiosamente i vostri cuori, nè oratore mi son io com'è Bruto; solo vengo, qual tutti mi conoscete, uomo schietto e sincero, amatore del mio amico. E ben se 'l sanno coloro che mi diedero licenza di fare di lui pubblicamente l'elogio, che in me non son nè grazie oratorie, nè giustezza d'elocuzione, nè metodo nel dire, nè potenza d'espressione. Ingenuo espongo il mio pensiero, e per cosa l'espongo che a voi tutti è nota; addito le piaghe di Cesare e ad esse lascio la cura di parlare per me: tale infine mi son io, cui del tutto è ignota quella grand'arte della parola che soggioga gli animi ed infiamma il sangue degli uomini. Ma se tale io fossi quale è Bruto, e Bruto fosse Antonio, potrei allora accendere gli spiriti vostri, e far che da ogni ferita di Cesare uscisse una voce che spingesse a ribellione fin le pietre di Roma.

TUTTI I CITTADINI

Ribellione! ribellione! Fuoco alla casa di Bruto! Morte ai cospiratori.

Però l'astuto Antonio li ferma ancor per poco onde recitare loro il testamento di Cesare, i legati ch'ei fa pel popolo, i doni in denaro ch'egli assicura a ciascun cittadino. Ha egli serbato l'interesse qual ultimo eccitamento al furore; e finalmente lascia partire, o, meglio diremo, slancia il popolo scatenato.

Or chiamiamo se veramente debbasi considerare questa tragedia come un *diamante grezzo* che Voltaire prese a pulire, come un barbaro saggio dal quale ei cavò un capolavoro! Certamente egli aggiunse qualche tratto luminoso al suo modello; ma in questa scena almeno ei non agguaglia la ponderata gradazione di tinte che ammiriamo in Shakespeare, e meno poi quel

dialogo tra l'oratore e la folla, quel mirabile intreccio degli artifizi pensati, e del tumulto delle passioni popolari.

Dopo la bella esclamazione: « Dieux! son sang coule encore! » Antonio esclama:

Il demande vengéance
Il l'attend de vos mains et de votre vaillance,
Entendez-vous sa voix; éveillez-vous, Romains!
. . . . . .
Ce sont là les honneurs qu'à César on doit rendre;
Des débris du bûcher qui va le mettre en cendre,
Embrasons les palais de ces fiers conjurés,
Enfonçons dans leur sein nos bras désespérés.

Bellissimi versi sono questi, senza dubbio, ma quanto a discorso, c' s'assomiglia dal più al meno a tanti altri. Molto più originale ne pare in Shakespeare la finta moderazione di Antonio, il quale fa prorompere grida di morte senza proferirne egli un solo, e che scaglia questo popolo, facendo mostra di volere anzi rattenerlo.

Adunque Voltaire non ha punto corretto Shakespeare, come affermare vorrebbero taluni. Fors'anche potrebbesi dubitare che nell'impazienza del troppo delicato e caustico suo gusto ei non ne sentisse tutte le bellezze. Pel meno non le ha riprodotte. Tuttavolta lo studio del poeta britannico avvalorò il suo genio. Egli apprese alcunchè di que' grandi effetti teatrali, e di quella maniera eloquente e appassionata che danno uno speciale calore a' suoi drammi, e lo costituiscono un poeta insigne dopo Racine.

APPENDICE

I.

Shakespeare giudicato da Voltaire.

Sul finire del passato secolo, avvezzi i Francesi a non apprezzare come monumenti veri dell'arte che i capolavori di Racine, di Corneille e di Voltaire, stavano persuasi che nessuna straniera nazione possedesse un teatro tragico meritevole di reggere al confronto del loro. Eglino avevano Shakespeare in conto di un barbaro; le opere di lui quanto meno erano conosciute, e tanto più giudicavansi deformi, mostruose, contrarie alle intangibili e venerande dottrine accademiche. E quando taluno osò mostrare come qualche tratto sublime della *Zaira* non fosse che un furto fatto al poeta selvaggio, sorse tosto il signor La Harpe a gridare che i versi posti da Voltaire sulle labbra di Orosmane geloso e furente

Oui, je le lui rendrai, mais mourant, mais puni,
Mais versant à ses yeux le sang qui m'a trahi,

son ben più eleganti e sonori delle rozze e dure parole di Otello: « Con qual morte io la ucciderò? Vorrei poter tenerla nove anni interi moribonda nelle mie mani! »

A quel signor custode del buon gusto francese questa espressione sembra bizzarra: il poveretto manca della briciola di acume necessario a fargli capire che la disperazione di Otello deve appunto esprimersi con un linguaggio bizzarro e forsennato! Egli scambia per un difetto una bellezza sublime! Il feroce Africano, parlando di Desdemona, esclami pure: « Un'ammirabile cantatrice! Ah! gli accenti della sua voce

avrebbero ammansato un tigre! » La Harpe, il grave e cattedratico La Harpe, si ride della semplicità di queste parole, paragonandole alla pomposa eleganza dello stile di Orosmane:

Est-ce là cette voix
Dont les sons enchanteurs m'ont séduit tant de fois?
Cette voix qui trahit un feu si legitime,
Cette voix infidèle et l'organe du crime!

« Che versi, che versi! » egli scrive a Voltaire, « paragonati al rozzo linguaggio di Shakespeare; oh non abbiate scrupolo di avergli rubato queste meschinità. »

Però il buon uomo una volta confessa che Voltaire ha tratto profitto di alcune parole patetiche sfuggite al barbaro Shakespeare: « Mi è forza piangere, ma queste lagrime son crudeli! » Così Otello; e Orosmane dice:

Voilà les premiers pleurs qui coulent de mes yeux!
Tu vois mon sort, tu vois la honte où je me livre;
Mais ces pleurs sont cruels, et la mort va les suivre.

La Harpe oppone con orgoglio a ciò che ei chiama fortunato azzardo d'un genio rozzo, questi versi eleganti e sonori di Voltaire!

Lasciamo ai nostri lettori il decidere ove sia la superiorità; e se veramente dovran giudicarsi gioielli le languide espressioni: « La honte où je me livre — la mort va les suivre, » le quali altro non sono che una stemperata parafrasi delle energiche parole del tragico inglese.

Mentre La Harpe giudicava in questo modo delle bellezze di Shakespeare, il signor Latourneur, come già si accennò nell'articolo antecedente, si accingeva a tradurne in francese le opere.

Per quanto fosse imperfetta questa versione, otteneva nondimeno di scuotere gli spiriti con una forza di originalità e con una quantità di primitive bellezze che essa non aveva potuto interamente soffocare. Se aggiugni la sazietà stessa, non diremo del bello, ma della floscia imitazione del bello, quella stanchezza che ingenera a lungo andare lo splendore un po' uniforme d'una letteratura ingegnosa e raffinata; facilmente comprenderai come il gusto generale fosse inclinato ad accogliere bramosamente quelle novità straniere. La traduzione di Latourneur ebbe in Francia grandissima voga. Mostrando di non avere ben compresa

la naturalezza e la semplicità di Shakespeare, guastato avendone il vero genio colla declamazione, questo traduttore nelle sue prefazioni palesava incautamente troppo poco rispetto ad altre forme del genio, ad altre originalità non meno potenti ma più forbite di quelle del tragico inglese. Egli diceva scioccamente che Shakespeare non erasi degnato di aver del gusto, non pensando che a nessun scrittore è lecito mancare di gusto, non pensando che Shakespeare il più delle volte diede saggio di un gusto ammirabile, e di una squisita delicatezza in alcune sfumature di passione e di verità. Inoltre Latourneur faceasi lecito ferire con pungenti epigrammi la sostenuta dignità del teatro francese, e per conseguenza anche Voltaire, la cui pompa ed eleganza esercitarono sufficiente impero su di esso.

La notizia di tutte queste cose giugneva a Ferney, ove Voltaire invecchiato ma sempre appassionato alla gloria del teatro, sopravvivendo in certo modo al suo genio, grazie al suo ardore e al suo piccantissimo spirito, limitavasi a scrivere *Les Guebres,* e *Les lois de Minos.* Parve a lui vedere scrollata la sua gloria in un momento in cui più non poteva adoperare per raddrizzarla con nuovi trionfi. Questo dispetto, questo timore, il cattivo gusto del traduttore, l'enfasi della sua versione e de' suoi elogi, tutto contribuì ad ispirare a Voltaire una mordacia veramente velenosa.

« Avez-vous lu son abominable grimoire, dont il y aura encore cinq volumes? Avez-vous une haine assez vigoureuse contre cet impudent imbecille? Souffrirez vous l'affront qu'il fait à la France? Il n'y a point en France assez de camouflets, assez de bonnets d'âne, assez des piloris pour un pareil faquin? Le sangue pétille dans mes vieilles veines, en vous parlant de lui. S'il ne vous a pas mis en colére, je vous tiens pour un homme impassible. Ce qu'il y a d'affreux c'est que ce monstre à un parti en France; et pour comble de calamité et d'horreur, c'est moi qui autrefois parlais le premier de ce Shakespeare; c'est moi qui le premier montrais aux Français quelques perles que je avais trouvées dans son énorme fumier. Je ne m'attendais pas que je servirais un jour à fouler aux pieds les couronnes de Racine et de Corneille, pour en orner le front d'un histrion barbare. Tâchez, je vous prie, d'être aussi en colére que moi; sans quoi je me sens capable de faire quelque mouvais coup. »

Per buona sorte Voltaire non fece un mal giuoco, ma tentò un colpo di forza; mosse lagnanza contro Shakespeare all'Accademia Francese, scrivendole una lettera che venne ufficialmente letta da D'Alembert in publica seduta. Questa lettera è piena di una vivacità singolare e di uno spirito tutto proprio del suo autore; solamente che non pone allo scoperto che un lato solo della quistione. Voltaire discorre rapidamente tutte le composizioni drammatiche di Shakespeare, ne estrae quelle bizzarrie, quelle assurdità, quelle oscenità, quella farragine di cose di cattivo gusto che qui e qua trovansi sparse in esse, e tutte in fascio le scaglia in testa alla povera Accademia. La conchiusione ottenne grandi applausi:

« Figurez-vous, Messieurs, Louis XIV dans sa galérie de Versailles, entouré de sa cour brillante; un gille s'avance couvert de haillons, et propose à cette assemblée d'abandonner les tragedies de Racine pour un saltimbanque qui fait des contorsions, et qui a des saillies heureuses. »

Questa viva e singolare prosopopea non decide per nulla la questione, nè ragionevolmente può ammettersi come un giudizio definitivo su Shakespeare. Verun critico non fu mai dotato più di Voltaire di acume giusto e penetrante; ma la passione impicciolisce lo spirito più vasto. L'amore caldissimo che il poeta del secolo XVIII portava all'eleganza sociale, della quale egli ed era e a buon dritto vantavasi l'interprete, la gloria del teatro francese ch'ei confondeva facilmente colla propria; la sua irascibilità in favore di Racine e di Corneille, che finiva ad esser per anco in favor suo; tutto ciò non poteva a meno d'inspirargli una violenta parzialità contro Shakespeare. Da ultimo, malgrado la sua pieghevolezza, preoccupato dalle idee, dalle creazioni e dalle forme ch'ei stesso aveva in certo modo imposte all'arte drammatica, come poteva egli mai Voltaire immedesimarsi nel genio del teatro di Shakespeare sì fantastico e sregolato, e gustarne la rozza semplicità non sempre spoglia d'affettazione, e certe troppo nuove combinazioni del pensiero, le quali, per esser fuori d'ogni rapporto coll'eleganza della moderna civiltà, sono però un'eloquente immagine dei feroci costumi del medio evo? La collera, la dispettosità di Voltaire tanto erano sincere quanto con maggior violenza manifestavansi.

Senonchè Shakespeare, fedele eco delle passioni e del genio dei tempi barbari, ha il particolare pregio di movere

una simpatia profonda nel cuore dell' uomo in qualunque tempo o paese ei viva.

Il suo costume è nazionale e proprio del medio evo, ma il fondo de' suoi pensieri è universale. E tuttavolta il fondo di questo pensiero, sebbene attinto, per così dire, nel comune tesoro della natura umana, esercita sugli spiriti maggiore attrattiva ed impero, quanto meno questi spiriti saranno disciplinati e piegati sotto il giogo delle forme stabilite e delle sociali convenzioni. Egli piacerà forse più in America che nell' Inghilterra, piacerà più nell' Inghilterra che in Francia, piacerà più alla nuova Francia che alla vecchia, dominata dallo spirito cortigianesco ed accademico. Per ispiegarci in un modo più generale, offrendo in pari tempo un esempio dell' alleanza e del cambiamento simultaneo dei costumi pubblici e del gusto letterario: quanto maggiormente nei costumi di un popolo sarà innestato l' elemento popolare, tanto meno questo popolo troverà in urto col suo gusto le opere di Shakespeare. È dunque chiaro perchè uno spirito come quello di Voltaire, avvezzo alla dilettevole vista dei boschetti di Versailles, alle pompe di Luigi XIV, ai piaceri raffinati di una società ingegnosa ed elegante, trovasse qualche cosa di ributtante nella selvaggia crudezza, nella deforme violenza, nel linguaggio ardente e forsennato che assai spesso s' incontrano nelle drammatiche composizioni di Shakespeare.

II.

La Merope *del Maffei e quella del signor di Voltaire.*

ANEDDOTO LETTERARIO.

Lessi tempo fa in un interessante articolo del signor Loeve Veimar il seguente aneddoto letterario, che ai miei lettori non spiacerà vedere riportato in quest'Appendice.

« ..... A que' tempi viveva un altro scrittore chiamato Scipione Maffei, il quale era tanto grand'uomo nel suo paese ai suoi giorni, che in Verona, sua città natale, si volle innalzargli una statua col detto seguente: *Al marchese Scipione Maffei vivente.* Maffei aveva composta, prima del Voltaire, una assai bella tragedia intitolata *Merope.* All' epoca di far rappresentare la sua, il Voltaire scrisse una lunga lettera al Maffei, una di quelle sublimi, pure, eleganti, spiritose e furbamente adulatorie lettere, che solo il gran Voltaire sapeva scrivere. È impossibile ammirare con maggior entusiasmo un rivale, lodarlo con più aperta franchezza! In questa sua lettera il gran Voltaire si scusa con gusto e gentilezza d'aver arretrato al cospetto della semplicità greca sì bene imitata dal Maffei, ma ci dà al Maffei stesso il titolo di maestro dell'arte, lo corona colle sue proprie mani, insomma gli dedica la sua stessa *Merope.* E la lettera e la dedica sono degne affatt' affatto di Voltaire.

« Male per lui però, che al suo tempo medesimo e sotto il suo stesso tetto vivesse un tale chiamato *Arouet* (*), uomo

(*) Non è qui bisogno accennare che l'autore dell' aneddoto vuol fare uno scherzo su un doppio nome, poichè tutti sanno che il signor di Voltaire e il signor *Arouet* sono una sola e medesima persona.

quant' altri mai soggetto alle umane debolezze, ombroso non solo di Rousseau ma ben anco di Pompignan, i cui scritti avevano la disgrazia di turbare i suoi sonni.

« La è cosa certa, che il signor di Voltaire aveva appunto dinanzi agli occhi cotest' uomo sì debole, quando pingeva il carattere dell' invidioso nell' immortale suo racconto *il Zadig*. Codesto accanito nemico di Voltaire, non tosto ebbe letta la lettera di lui al Maffei, che si diè a scrivere, e fece inserire nel *Mercure*, sotto un nome simulato, un'altra lettera al Voltaire stesso, nella quale si dicevano cose orribili della italiana tragedia, da costui con tanto abbandono ed affetto esaltata. Egli si ardisce accusare il Voltaire d' avere, in questa circostanza, mancato di gusto e di discernimento. A lui la *Merope* del Maffei sembra una miserabile composizione, priva di verosimiglianza, di dignità e di arte; ad ogni passo che cita egli esclama: che meschinità! che bassezza! che sterilità! Critica più ingiusta ed amara di quella di codesto Arouet io non lessi mai. — Qual contrapposto colla benevolenza e col garbo melato del signor di Voltaire! Il perchè il signor di Voltaire volle rispondervi, chè neanche per tutto l' oro del mondo egli avrebbe lasciato nascere in altri il sospetto, che egli approvasse la lettera del signor Lalindelle (è questo il nome preso a prestito da quel gentilissimo signor Arouet). Voltaire difese dunque il Maffei, ma mollemente, fiaccamente il difese. Sariasi detto che quell' Arouet di cui combatteva le opinioni, gli aveva rubato tutto il suo estro critico. Infrattanto che cosa facevasi il buon marchese Maffei? Il buon marchese Maffei si sbracciava in fare ringraziamenti e mostravasi commosso fino alle lagrime della generosa officiosità del suo amico Voltaire.

« O erriamo, o questo aneddoto, che tutto ridonda ad onore del Maffei e come autor tragico e come uomo (ragione per la quale l'abbiamo riferito), basta da sè solo a caratterizzare quale anima e quale carattere si avesse quell' insigne filosofo di Ferney, che una intera letteratura riverì qual suo venerando patriarca, e una società intera onorò come suo primissimo lume. Ma già la va pur troppo così; e guai agli uomini famosi o per sapere o per ingegno, se l'occhio dell' osservatore moralista dovesse penetrare nelle intime latebre della loro vita sociale e domestica! Se v' ha dei grandi, che grandi sieno veramente, e per le doti della mente, e per quelle del cuore, sono costoro ben pochi, e questi pochi denno non che stimarsi, venerarsi. »

III.

Shakespeare e Voltaire giudicati dal Baretti.

È poco noto, e merita d'esserlo molto più, il piccante ed erudito discorso del Baretti intorno a Shakespeare e a Voltaire. Acceso d'uno de' suoi soliti impeti di bile nell'aver letto un dì che l'autor di *Zaira* s'era pigliata la libertà di affermare che l'opere del gran tragico inglese non erano meglio di *un ammasso di letame*, imbrandì la penna per far chiara la piena ignoranza di lui nella lingua inglese e quindi la sua incapacità assoluta di non pur giudicare ma nemmeno comprendere il poeta tanto villanamente schernito. Il mio proposito non è ora di mostrare fino a qual punto sia riuscito il Baretti a sostenere la sua tesi. Certo è che chi badi all'analisi ch'ei fa del famoso soliloquio d'*Amleto*, tradotto in pomposi alessandrini da Voltaire, verrà a conchiudere che davvero questi sapeva così poco di inglese da lasciar dubitare se i passi da lui voltati fossero proprio di Shakespeare, o, come dice il Baretti, di Zoroastro, il che è dir molto. Io miro principalmente in questa nota ad osservare un fatto singolare nella storia della critica italiana e nondimeno troppo fin qui negletto, voglio dire che l'autore della *Frusta letteraria* fu il primo tra noi che preludesse, col solito suo spirito e col bisbetico suo acume, alla seria quistione del romanticismo e del classicismo, svolgendo intorno all'indole del genio di Shakespeare, il grande antesignano della nuova scuola, delle idee non mai fino allora sospettate dai nostri Minossi e Radamanti del gusto poetico, e prospettando da un punto di vista al tutto nuovo le teoriche riguardanti la poesia drammatica.

Alcuni squarci, tratti dal sopraccennato discorso del Baretti, quali ora io produco in quest'Appendice, faranno appoggio alla verità di quanto affermo.

. . . . . .

« .... Tu non potrai negare però, mi si dirà ancora, che il signor di Voltaire accusa giustamente il tuo Shakespeare di non essersi uniformato alle *tre unità* tanto raccomandate da Aristotile e sì ben illustrate da Corneille. Noi sappiamo con certezza ch' egli le ha violate, trascinando i suoi personaggi da un paese all'altro d'atto in atto, il che è contrario all'*unità di luogo,* e facendo per conseguenza durare l'azione, non tre o quattro ore, ma mesi ed anni intieri, il che è contrario all'*unità di tempo.* Cosa ci dirai mo in favore di un'usanza così assurda e mostruosa? È egli possibile di rendere *verisimili* nel breve spazio di tre o quattr' ore fatti che hanno durato anni intieri, a persone che sanno di non istare in teatro che tre o quattro ore? È egli possibile di rendere probabili dei viaggi lunghissimi agli occhi di coloro che non si muovono dalla platea, da' palchetti o dal loggione? (*)

« Coloro che mi fanno di sì belle interrogazioni, avranno la bontà di permettermi che gli interroghi anch' io un po', prima di dar loro una risposta categorica.

« Come mai dunque coloro che sanno di essere in Parigi e nel teatro, possono credere di trovarsi in Roma, in Menfi od in Samarcanda? Come mai possono, vedendo madamigella Vestris ed il signor Le Kain, credere che l'una sia Agrippina o Lucrezia, e l'altro Tarquinio o Tiberio? Come mai le contesse che si stanno ne' palchetti, possono sopportare un re di Macedonia od una dama dell' Indostan, i quali, in vece di dilettarle parlando i linguaggi del loro paese, ci declamano de' bellissimi versi francesi, rimati a due a due, di cui esse indovinano spesse volte l' ultimo emistichio prima che quel re di *picche* o quella dama di *fiori*

(*) A chi ha letto lo splendido discorso di A. Manzoni, il quale con una ricca suppellettile di dottrina, di acume logico e di gusto combatte le teoriche dell'*unità di tempo e di luogo* nel dramma, parranno certamente un po' fiacche e di poca portata le ragioni che il Baretti adopera a confutarne gli erronei principii. Ma il lettore giudizioso saprà dare a quest'ultimo il merito della priorità, il che non è piccola cosa ove si badi che dal tempo in cui il Baretti scrisse il suo discorso all'epoca nella quale il Manzoni pubblicava il suo, corse un periodo di luminosi progressi per la critica, e sorse nientemeno e si avvigorì una scienza nuova che si volle appunto destinata a recare a novella sublimità e importanza le discussioni riguardanti la filosofia del gusto nelle arti e nella letteratura, voglio dire l'*Estetica.*

l'abbia pronunziato? Come mai quelle donnicciuole che trovansi nel loggione, possono ficcarsi in capo che quelle tele dipinte da Servandoni o da Luterbourg, siano appartamenti, gallerie, giardini, palazzi, templi, città, campagne, mari ed altre somiglianti cose?

« No, quei signori, quelle signore, quelle donnicciuole non si figurano alcuna di tutte queste cose, e solamente le trovano *probabili* e *verisimili* coll' aiuto della loro immaginazione.

« Io desidero di vero cuore che ciò sia; ma se a Parigi coll' aiuto dell' immaginazione si possono trovare *probabili* e *verisimili* delle cose sì lontane dal vero, perchè non si potranno in Londra, con lo stesso aiuto, trovare *probabili* e *verisimili* delle altre cose non più lontane di quelle dal vero? Cosa importa che il console Marc'Antonio se ne stia a Roma durante tutta la rappresentazione, o ch' ei parta nel secondo atto pel Messico, s'imbarchi nel terzo per Pietroburgo, faccia una scappata a Pondicheri nel quarto, e vada nel quinto a farsi cappuccino in Irlanda, purchè il poeta abbia l' accortezza di farci sapere ov' è Marc' Antonio tosto ch'ei si mostra, e le ragioni che lo inducono di mano in mano ad abbandonare il consolato e farsi cappuccino? V'è egli bisogno di maggiori sforzi d'immaginazione per andare da un paese all' altro, che per istarsene fermo in Roma in tutt' e cinque gli atti, quando si sa di essere in Parigi, sia che l'attore non si muova dal Campidoglio, sia ch' ei corra di paese in paese sino a Corck od a Dublino?

« Ma, amico, ov' è l' illusione durante tutto questo tempo?

« L' illusione, signori? Non v' ho io or ora detto che nessuno di voi è soggetto alla minima illusione nel vostro caso? Se ognuno nel vostro paese ha il cervello sano; se nessuno si svaga per un solo istante; se ognuno sa dove trovasi e di che si tratta; ov'è l' illusione? Che che dicano i signori poeti ed i signori critici fondati sopra Aristotile o sopra il padre Brumoi, nissuno va a vedere a rappresentare *Cinna, Britannico, Amleto, Macbet,* niente più che la *Chercheuse d'Esprit* o il *Convitato di Pietra,* per procurarsi il piacere di una illusione che sarebbe impossibile di ottenere. Ognuno vi va per ricrearsi ad una rappresentazione; e se questa rappresentazione diletta, viene ascoltata ed applaudita; se annoia, vien fischiata, e basta. Non v' è in ciò ombra di illusione, sia che il poeta si uniformi nella condotta a certe regole che trovansi buone in Parigi, sia ch' ei si uniformi

a cert' altre regole che si trovano buone in Londra. Basta che i caratteri non si smentiscano e siano costantemente gli stessi in tutte le situazioni in cui l'autore vuol porli. Corneille ha dilettato i Francesi seguendo i precetti di Aristotile, e Shakespeare ha dilettato gli Inglesi non seguendoli. Perchè mo vorremo censurare Shakespeare il quale ha raggiunto il medesimo scopo che Corneille, benchè l'abbia raggiunto per una via diversa?

« — Ma, amico, adagio con la tua conclusione: v'è ancora una piccola cosa da dire in favore di Corneille? — Cos'è? — È ch'egli ha saputo porgere diletto a' dotti e agl' indotti? —

« Questo lo so già da un pezzo: ma se quest'è la vostr' ultima parola, ho l'onore di dirvi che Shakespeare è ito ancora più in là, giacchè ha dilettato i dotti, gl' indotti ed anche la plebaglia, che è una terza specie. Non è questo un miracolo inglese un terzo più grosso del vostro miracolo francese? Shakespeare ha saputo fare questo miracolo: e in qual modo? Facendo parlare a tutt' i suoi personaggi il linguaggio comune alla società.

« Il signor di Voltaire nel suo *Saggio sulla poesia epica* rimprovera agl' Inglesi *uno stile che non è naturale* nelle loro produzioni teatrali. Egli parla qui a sproposito, come in ogni altro luogo ove vuol pigliarsela con quella nazione, per non saperne la lingua. Molti drammatici inglesi sono naturalissimi sì rispetto alla lingua che allo stile. Shakespeare, più di tutti, lo è a segno tale, che il più minuto popolo lo capisce a maraviglia anche al dì d'oggi in cui la sua lingua comincia ad invecchiare. Ma mi sarà permesso di ritorcere l'argomento? È Corneille, è Racine, è il signor di Voltaire medesimo, de' quali nè lo stile, nè la lingua non sono naturali. Tanto la loro lingua quanto il loro stile sono formati con grande artificio, e consacrati unicamente al teatro. Se si andasse a parlare in città od alla corte com'essi, si farebbero scompisciare dalle risa le persone. Il minuto popolo che in Francia non legge, non intende meglio Corneille, che s' ei parlasse di algebra. Io non biasimo per altro questi autori per rispetto al loro stile ed alla loro lingua. Il loro teatro richiede l'*artificioso* intorno questi due punti, e sarebbe ridicolo, assurdo, chi non volesse uniformarsi a ciò che esso richiede. In Norvegia fa d'uopo foderare di martora gli abiti nella stagione fredda: in Calabria basta il raso. Lungi dal biasimare l'*artificioso* dei poeti

tragici francesi, io provo una momentanea pena quando leggo nella *Semiramide* del signor di Voltaire: *La Nièce de mon maître* (la nipote del mio signore) — *Vous le verrez ici* (voi lo vedrete qui) — *Savez vous bien* — *J'attends une reponse* (io attendo una risposta), ed altre consimili frasi che sentono troppo del discorrere naturale. — Ritorniamo ora alle tre unità.

« O voi, persone ragionevoli di Francia e d'ogni paese, ditemi un po' il motivo perchè non ci abbia da essere presentato in un dramma che un solo avvenimento della vita di qualcuno, e non due, tre e di più, se può contenerli senza che ne crepi?

« Il signor di Voltaire, nemico dichiarato degli *spettacoli carichi di avvenimenti*, mi risponde che sarebbe come se un pittore ci presentasse *varie azioni sulla medesima tela.* Ma è egli poi giusto questo paragone? Se si vuole contentarsi di un paragone in vece di una ragione, io dirò che sarebbe qual pittore che ci presentasse una galleria nel genere a un dì presso di quella del Luxembourg, dove veggonsi rappresentate diverse azioni de' medesimi personaggi, in molti quadri posti in ordine successivo.

« Sì, ma Aristotile ha detto che in una produzione teatrale bisogna rappresentare un unico avvenimento, affinchè l'attenzione dello spettatore non sia distratta, e divisa, per così dire, in più pezzi.

« E chi ha detto ad Aristotile che l'attenzione degli spettatori si distragga o si divida seguendo diversi avvenimenti vincolati gli uni agli altri in una rapprentazione la cui durata non oltrepassa tre o quattro ore? Dica Aristotile quello ch'ei vuole, io oppongo alla sua autorità l'esperienza di Shakespeare, di Lope de Vega (*) e di molt'altri che ci hanno mostrato il contrario. Vorremmo negare l'esperienza perchè Aristotile ha detto o non ha detto ciò ch'ei non sapeva? Si rappresentavano a' suoi tempi delle produzioni che contenevano un solo avvenimento, e producevano un maraviglioso effetto; cosa ha fatto Aristotile? Ne studiò l'artificio, e lo ridusse in regola. Se si fossero scritte rappresentazioni contenenti due, tre, quattro, cinquanta avvenimenti, ed avessero prodotto un eguale effetto, non è verisimile ch'egli avrebbe egualmente procurato d'indovinare con quali mezzi

(*) Di Schiller.

porgevano tanto diletto quanto le altre, e ridotti questi mezzi a precetti?

« Ma alla perfine i Francesi non sopporteranno giammai che si osi allontanarsi di un passo dalle tre unità di Aristotile. Fa mestiere uniformarvisi o perire.

« Sia pure così! Un dramma è bonissimo in questo modo; io non ripeto parola. D'altronde i signori Francesi sono padroni di fare in casa loro quello che loro aggrada, e di non pigliare diletto se non in quello che vogliono. Lungi dal biasimarli intorno il loro metodo, Corneille, Racine e lo stesso signor di Voltaire, come poeta tragico, non hanno più sinceri ammiratori di me. Io perderei un dito di una mano per ottenere il potere di scrivere una produzione eguale al *Cinna:* e lo dico da senno; ma, se deggio dire il rimanente, ne perderei due per la facoltà d' inventare un carattere che agguagliasse quello di Caliban nella *Tempesta* di Shakespeare. Lasciando da parte i miei gusti, mi permettano i Francesi di dir loro che tanto peggio per essi se non possono tollerare le produzioni fatte in un genere diverso di quelle di Corneille rispetto alla disposizione delle parti che le compongono. Io che non sono nè francese nè inglese, ho l'onore di dir loro, dopo avere studiate le loro lingue e i loro teatri per molti anni, che gl' Inglesi sono superiori ad essi in merito di tragedie, avendo, come hanno, tante produzioni fatte in due generi, in vece di un solo. La cosa è sì evidente, quant' è evidente che un uomo il quale possegga il doppio di un altro, è più ricco della metà che quello. E non istate a dire che quelle fatte nel genere di Shakespeare non dilettano tanto quanto quelle che sono fatte nel genere di Corneille. La esperienza smentisce tale asserzione: e se debbo dir il vero, alla lunga le produzioni alla francese stuccano, perchè non sono suscettibili di una sì grande varietà come quelle fatte all'inglese. Que' bei ragionamenti di Cinna con Augusto, que' bei racconti di Teramene e d'Ismenia; que' confidenti e quelle confidenti che ascoltano con tanta pazienza delle lunghe istorie, acciocchè gli uditori sappiano precedentemente di che si tratterà; que' nappi di veleno inghiottito ora per errore, ora espressamente; que' colpi di pugnale che uccidono con tanta regolarità nel quinto atto il tiranno o l'amante tra gli scenari, per tema d' insanguinare la scena, ed altre somiglianti cose che non succedono mai nel corso ordinario della vita che

si vive oggidì in tutta cristianità, e, per soprammercato, quel linguaggio unicamente teatrale, sempre pieno di gran sentimenti, non dicevoli se non che ad eroi immaginari, oppure delle sentenze troppo spesso rinchiuse in una antitesi, tutte queste cose, dico, verrà un tempo che non si potrà più tollerarle, e che si esiglieranno dal teatro le opere di Corneille e de' suoi imitatori, confinandole nelle biblioteche. Io ho veduto co' miei propri occhi il *Cid* egregiamente rappresentato a Parigi, non ha molto. Eh! la riscossione debb'essere stata assai meschina! Lo stesso signor di Voltaire se ne lagna assai. Egli fa talvolta a' Parigini il rimprovero che vanno più volentieri al palazzo reale ed all'opera buffa che alla commedia; che preferiscono le feste veneziane al *Poliutto* ed al *Bajazette;* che la musica, il ballo, le opere comiche prevalgono sui capilavori che fanno tanto onore alla Francia ed all'umano ingegno. Egli ha ragione allorchè fa questi rimproveri a' suoi concittadini; ma ha torto di cercarne la causa nella corruzione del gusto. Egli doveva cercarla nella natura dell'uomo, in questa invincibile natura che a suo malgrado si stanca del buono quand'è uniforme. Gli abiti coperti di galloni sono assai più belli che gli abiti semplici: ma non si ama di aver sempre abiti gallonati. Le pernici rosse sono squisite; ma non si potrebbe vivere di sole pernici rosse. Perdonatemi queste comparazioni usitate. Il caso di *Bajazette* e di *Poliutto* non è ancora il caso di *Amleto* e di *Macbet.* La ragione si è che questi contengono più cose: che in vece di un avvenimento, ne contengono molti: che vi sono in ambidue dei caratteri più rilevati: che ciascun autore viene su la scena per fare o per dire cose proprie, senza rompere non ostante il filo dell'azione. E non vi date a credere che gli abitanti di quest'isola sieno persone dappoco in fatto di gusto e di critica! Se Parigi contiene, come ci assicura il signor di Voltaire, più di trentamila buoni giudici dell'arte drammatica, sappiate che in Londra v'è un numero molto maggiore di questo, di gentiluomini che sono in istato di leggere Sofocle ed Euripide. Vi sono forse più persone capaci di leggere gli autori greci in quest'isola che in tutto il resto dell'Europa. Fra le signore, come fra i signori, a stento si troverebbe chi non abbia letto Corneille e Racine nella vostra lingua. Il signor di Voltaire vi ha detto che il *Catone* di Adisson *è la sola tragedia ragionevole che abbia l'Inghil-*

terra. Io non vi dirò che v'ha maggiore ardimento che verità in questo suo detto. No: non c'è se non che ignoranza della lingua inglese, ed è suo uso il dir sempre baldanzosamente tutto che vuol dire, benchè spesso ei non sappia ciò che si dica. Io lessi i libri inglesi più realmente che non ha fatto il signor di Voltaire, e posso assicurarvi che l'Inghilterra possiede un assai notabil numero di quelle tragedie ch'ei chiama *ragionevoli*, cioè, fatte secondo i precetti di Aristotile, personaggio conosciutissimo ad Oxford, a Cambridge, a Westminster, ad Eton, a Winchester, ed in molte altre scuole, sia pubbliche sia private, dell'Inghilterra, senza contare quelle della Scozia e dell'Irlanda. Gl'Inglesi hanno anche un buon numero di produzioni benissimo tradotte di Corneille, di Racine e del signor di Voltaire, siccome non ha mancato di dirvelo ei medesimo replicate volte. La loro lingua, sciolta nelle cose teatrali dal vincolo della rima, si presta con molta grazia al sublime, al tenero, all'elegante di questi tre grand'uomini. I Francesi, ch'io mi sappia, non hanno nè men una produzione tratta dal teatro inglese. Io vi dico quindi la verità allorchè dicovi che rispetto al teatro gl'Inglesi hanno più ricchezze che i Francesi, poichè hanno le proprie produzioni regolari, le proprie produzioni irregolari, ed inoltre le più belle tragedie de' tre signori che ho poc'anzi nominati. Non è questo un campo più vasto che quello de' Francesi per la corsa poetica? Le produzioni di Shakespeare sono certamente superiori a tutte l'altre. Nessuna può star loro appetto, ad onta de' suoi anacronismi, de' suoi errori di geografia, delle sue facezie plebee e de' suoi altri difetti, ampiamente compensati da bellezze che li fanno quasi scomparire. Anche ne' più trascurati drammi di Shakespeare v'è un notabile numero di tratti superlativamente luminosi, che nessuno ha mai potuto agguagliare, e che forse non saranno mai più agguagliati da nessuno. Tra i suoi difetti si sono sempre contate e si conteranno sempre molte oscenità soventi volte troppo sconce, e il signor di Voltaire ha ragione allorchè dice che Shakespeare era spesso troppo rozzo e troppo libero: piacemi di sentirgli a dire e ripetere cose che furono già da più di cento anni dette e ridette dai critici inglesi. Ma il signor di Voltaire non è ingenuo lasciando di aggiugnere che ai nostri dì si toglie ogni oscenità da queste produzioni

quando si recitano, e che sonvene altresì alcune le quali non si rappresentano più, a cagione che in esse i difetti superano un po' troppo le bellezze. Non è questa una prova che gl'Inglesi non hanno mestiere de' suoi buoni consigli per sapere a che attenersi intorno ai loro poeti?

« Ma se il signor di Voltaire si conduce astutamente intorno a ciò, e non dice tutto che dovrebbe dire, egli opera anche con un po' troppa soperchieria allorchè dà per saggi del merito di Shakespeare dei piccoli tratti che Shakespeare scrisse evidentemente al solo fine di dilettare il popolo, e che furono riprovati dai critici lungo tempo prima che il signor di Voltaire venisse al mondo. Sarebb'egli cosa giusta e onesta se si volesse condannare l'autore del *Misantropo* appigliandosi al sacco di Scapino, o a qualche altra simigliante frascheria? In vece di estendersi tanto sui difetti di Shakespeare, che nissuno gli contrasta, non avrebb'egli fatto meglio (se realmente poteva farlo) di estendersi su le sue perfezioni, e di dire tra le altre cose una parola di quella maravigliosa facilità che aveva Shakespeare di creare caratteri non meno singolari che veri, de' quali le stesse sue produzioni più deboli e più trascurate potevano porgergli un amplissimo numero?

« Fra i caratteri di Shakespeare sonvene molti de' quali non si ebbe mai idea, ch'io mi sappia, nè in Francia, nè altrove. Non era questa una bella occasione per fare pompa di critica e per ispiegare tutto il suo sapere nelle cose teatrali? Perchè non ne ha egli opposto qualcuno dei più sorprendenti ai più sorprendenti tra quelli che porse la scena francese dal gran Corneille fino a lui inclusivamente?

« Tra i più maravigliosi caratteri di Shakespeare, io non posso abbastanza ammirare quello di *Caliban*, che ho menzionato più sopra. Bisogna avere un cervello molto poetico per inventare un tal uomo e renderlo totalmente verisimile ad onta della impossibilità della sua esistenza! Figuratevi una maga scellerata, trasportata pel rimanente de' suoi giorni in piccola isola deserta, e colà abbandonata in preda al destino. Ella è attualmente grossa, e al suo arrivo nell'isola partorisce un fanciullo che nutre come può durante un certo tempo. Ella muore, e lo lascia colà piccolissimo. Cionnondimeno ei non perisce; ma coll'aiuto del suo istinto trova mezzo di conservarsi la vita come ogni altro animale: e

Shakespeare ha dotato questa creatura di ragione e di amore. Ma di qual amore! di quale ragione! Nè più nè meno che doveva averne un mostro nato per opera di uno spirito maligno e di una delle più malvage streghe. Quali idee nuove! Quai sentimenti unici! Sono per altro presi in tutta la verità della natura. Bisognerebbe essere gran pittore per fare un riscontro a cotale quadro!

« Mirate *Sylock* nella commedia intitolata *il Mercante di Venezia*. Questo Sylock è un abbominevole ebreo, il quale ebbe a caso un potere legale su la vita di un cristiano che gli ha fatto qualche ingiuria. Bisogna vedere con quale rabbia il maledetto figlio d'Israele sacrifica la sua avarizia alla sete del sangue del suo nemico!

« Che vi dirò io di *Falstaff*, dell'inimitabile Falstaff, che ha tanti vizi e tanto buon senno? Tanto buon senno che si ammira e che non si saprebbe stimare: tanti vizi che si disprezzano e non si saprebbero detestare! Falstaff è menzognero, ghiottone, bordelliere, ladro, vigliacco, bravaccio, millantatore, ignorante e maldicente. Ad onta di tutte queste pecche non si può odiarlo, perchè ha un fondo inesausto di buon umore, e perchè sa avere molto spirito, senza mai cercar di eclissare quello degli altri. Vedi che istruttiva pittura di quegli uomini seducenti, tanto pericolosi nella società, e ai quali le persone perdonano di leggeri una infinità di vizi in favore dell'allegria che sanno spargere ovunque si mostrano!

« Troppo sarei lungo a voler porgervi soltanto qualche abbozzo di quegli ammirabili ritratti che Shakespeare ha saputo dipingere con mano ardita o, per meglio dire, non saprei farlo. Se il signor Letourneur termina la sua versione, vi vedrete forse, come attraverso ad un velo, qualche cosa della maestria del *Buffone inglese*. Buffone Shakespeare! Oh bestemmia poetica! Imparate questa lingua, signori Francesi! Imparatela bene, dicovi, e questo solo buffone, questo solo barbaro istrione vi compenserà amplissimamente della fatica (*)! I caratteri di Shakespeare sono tutt'altra cosa

(*) Questa amara apostrofe sarebbe inutile a' di nostri, dappoichè i Francesi si gettarono con grande ardore allo studio di Shakespeare, ed alcuni de' loro più eletti ingegni poetici ne arricchirono la letteratura di pregiatissime versioni, riduzioni, commenti, analisi, ecc.

che le Alzire e le Zaire, les Joyeuse e le d'Aumale, che la povera Politica e la meschina Discordia del poeta filosofo! Sarebbe veramente un voler paragonare di belle figure d'avorio ai Mosè ed ai Davidi di Michelangelo, il pareggiare i personaggi del signor di Voltaire ai personaggi di Shakespeare. Shakespeare non ha Arundeli nè Rosamore, spregevoli aborti di una frenetica immaginazione, poste in moto da quell'odio nazionale che i cuori piccioli e corrotti non giungono mai a soggiogare. Ma lasciamo questo per un'altra volta, e ripigliamo il filo della nostra istoria.

« Si dilettino quindi i Francesi de' tesori che posseggono, ma non istiano, su la fede d'un uomo che non intende l'inglese, a disprezzare le ricchezze de' loro vicini. Io ammiro il loro teatro: l'amo quanto essi, e forse ho Corneille e Racine su la punta delle dita quanto il signor di Voltaire; nonostante, dico che il mondo letterario vi perderebbe troppo se bisognasse che ogni poeta drammatico in ciascun paese pigliasse per modelli questi due grand'uomini, oppure Sofocle ed Euripide. Ammirate le bellezze greche; farete bene. Amate le bellezze francesi, farete benissimo; ma ricordatevi sempre che la Grecia e la Francia non sono che due paesi. Nel mondo ve n'ha di altri ne' quali gli uomini hanno la barba dura quanto quella de' Greci e dei Francesi. Se i Greci hanno delle bellezze, se ne hanno i Francesi, altre nazioni ci sono che hanno delle bellezze anch'esse. Metastasio ne ha di italiane; De Vega, Calderon e Moreto ne hanno di spagnuole; Shakespeare ed altri ne hanno d'inglesi. Forse qualche poeta di Bassora o del gran Cairo, d'Ispaan o di Pekin, ne ha pure di una specie a noi ignota. Se mai arriverete a conoscerle, giova sperare che le ammirerete e le amerete del pari. Io ve ne esorto anticipatamente. Procurate intanto di vedere e di sentire tutte quelle dei vostri vicini che avete alla mano; ci acquisterete molto più che nel disprezzare tutto che non sia fatto nel vostro paese; o, per meglio dire, tutto che non intendete, come ha fatto il vostro ingegno universale, tanto grande, tanto apprezzabile in tante cose, tanto limitato, tanto spregevole in tante altre!

« Io per me mi contento della varietà che mi presenta la natura in ogni cosa, purchè queste cose sieno buone ne' loro diversi generi. Io mi contento sopra tutto di quella grande mancanza di uniformità che scorgo in tante opere

d'ingegno. Potess' io farlo, mirerei incessantemente a trasportare ne' miei scritti ogni sorta di bellezze indigene o esotiche, e farei in modo di non guastarne alcuna nel trasporto; cosa che non fece il signor di Voltaire, quando gli venne in capo di trasportare dai poeti esteri nella sua *Semiramide* uno di quegli esseri fantastici che chiamansi comunemente *fantasime*. Egli, che tratta Shakespeare di *barbaro istrione* e di *goffo villano*, quale sorta di goffo e d'istrione non è esso stesso allorchè discende nello steccato per misurare la sua forza con quella di quel compare? Mettiamo al paraggio *lo Spettro del re di Danimarca* appresso Shakespeare con *l' Ombra di Nino* presso il signor di Voltaire, e tosto vedremo quale dei due è l'istrione ed il goffo.

« Secondo certe idee false o vere, che tutt'i popoli del mondo ebbero in ogni tempo relativamente alle fantasime, ecco lo spettro di Shakespeare che esce improvviso dalle scene. È lo spirito del re di Danimarca che vuol parlare a suo figlio di un importante affare. Egli è (1) *armato da capo a' piedi* (2), *ha il viso pallido* (3), *il contegno mesto* (4), *ed il suo bastone di comando nelle mani.* Si avanza (5) *a passi lenti e maestosi*, e si mostra a due soldati di guardia, i quali combatterono già sotto i suoi ordini in una gran battaglia data in un paese coperto di ghiaccio. Il luogo ov' egli apparisce, è un sito solitario, a metà di una delle più fredde notti d'inverno, non illuminata se non se dalle stelle, e piena di silenzio.

« Non è questo uno spettro che sa uniformarsi alle nozioni del volgo e mostrarsi qual vera fantasima? Piacemi di vederlo corredato di molte circostanze che concorrono ad accrescerne il terrore, e che contribuiscono a renderlo verisimile per quanto si possono rendere verisimili le creature dell'immaginazione, quando si vuole dar loro un corpo umano.

« Le fantasime hanno certe ragioni ad esse note allorchè mostransi fuori de' loro sepolcri e dei loro cimiteri. Quali

(1) Armed from head to foot. In complete steel.
(2) Very pale.
(3) A countenance more in sorrow than in anger.
(4) His truncheon his hand.
(5) Solemn march; martial stalk.

ragioni ha mo questa per mostrarsi piuttosto ai due soldati che ad altre persone? L'uno di essi è intimamente conosciuto dal principe Amleto, essendo stato suo compagno di studio. Questo soldato anderà perciò a dire ad Amleto, che l'ombra del re suo padre gli è apparsa, e si appoggierà sulla testimonianza del compagno, nel caso che il principe gli dia la taccia di visionario.

« Quanto fu preveduto dallo spettro, accade appuntino. Il soldato se ne va da Amleto a narrargli ciò che ha veduto co' propri occhi, ed aggiugne che mentre lo spettro stava per parlargli, si udì il canto del gallo, il che lo fe' subitamente sparire. Il verbo *cantare*, che è un po' burlesco in francese quando viene applicato al grido del gallo, si reca in inglese col verbo *to crow*, che non è niente ridicolo perchè esprime un grido e non un canto. La parola gallo non è neppur essa burlesca, benchè lo sia in Francia, e non risveglia in questo caso alcuna idea ridicola, forse perchè in Inghilterra i galli si battono sopra teatri fatti espressamente, come faceva un tempo una specie di gladiatori, che è stata abolita a' nostri dì. Quindi il signor di Voltaire non ha tanto ragione di scherzare sul conto del gallo, che è presso gl'Inglesi uno de' simboli del coraggio, e il cui grido notturno, espresso con un verbo che manca nella lingua francese, fa fuggire le fantasime secondo le idee del volgo inglese. Ma non attendiamo a tali cavillazioni; basta che il gallo si faccia sentire, e che lo spettro (*) *sparisca in fretta*, non potendo soffrire l'avvicinarsi del giorno, di cui il grido di questo uccello è sempre un segnale.

« Il principe Amleto crede con ragione che siavi qualche mistero in questa apparizione del re pochi giorni dopo la sua morte, e se ne va la notte successiva nel luogo ove fu veduto dai due soldati. Quivi lo spettro si mostra nuovamente, accenna col capo ad Amleto di seguirlo, e tirandolo in disparte, lo informa del tradimento del proprio fratello e della regina sua sposa, i quali d'accordo tra essi lo hanno avvelenato in un giardino mentre ch'ei dormiva, versandogli un mortal liquore nelle orecchie, e sposandosi poi incestuosamente pochi dì dopo avere commesso un sì orribile misfatto.

« Ecco lo spettro del re danese presso il barbaro istrione ed il goffo villano: veggiamo ora l'ombra di Nino appo il poeta filosofo.

(*) Shrunk in haste away.

« Il signor di Voltaire comincia col non seguire alcuna nozione popolare che possa in qualche guisa rendere alquanto credibile la sua fantasima. Ei non segue che la sua fantasia nel farla comparire su la scena. Egli è troppo superiore alle idee comuni per volere uniformarvisi. La sua ombra di Nino si mostra, non in una tacita solitudine e nelle tenebre della notte, ma in un bel giorno festivo, in pieno meriggio, in vago gabinetto, trasformato di recente in un molto magnifico tempio. Questa trasformazione del gabinetto in tempio, per dirla alla sfuggita, è stata unicamente inventata a fine che i due attori che attualmente trovansi sulla scena, non abbiano a cangiare posto, il che sarebbe contro una delle unità di Aristotile. Non si sa per altro negare che non sia cosa un po' assurda il ricorrere ad un'arbitraria magia che cangia impensatamente un edificio in un altro, senza che quelli che vi si trovano, o pure gli spettatori, abbiano la minima ragione di aspettarsi tale cangiamento.

« In questo tempio, fabbricato così all'improvviso, ecco Semiramide circondata dai signori e dalle signore della sua corte, dal clero, dal popolo e dalle guardie. Che bella pompa! Non c'è luogo al mondo più opportuno per farvi comparire uno spettro!

« Viene Semiramide, novella Giocasta, a sposare suo figlio Ninia, ch'ella crede non essere altro che il *figlio di un Sarmate*, vale a dire, di un polacco o di un lituano. Questo Ninia è un bel garzone di sedici o diciassette anni, il quale, a malgrado che non abbia barba, ha vinto tante battaglie ordinate, che si è meritato, da non so quanto tempo, l'onore di essere maresciallo generale delle armate babilonesi, come il signor di Turenne, in un'età più avanzata, lo fu già delle armate francesi.

« In questo tempio, alla presenza di questa regina, di questo figlio, di tante persone, dee fare la sua apparizione lo spettro. Si schiude un sepolcro che è in un angolo del tempio, e ne esce l'ombra di Nino.

« Fa d'uopo nondimeno sapere in prima che questa apparizione non è totalmente ignota alla regina. Sono tre mesi che venne vaghezza a Nino di vendicarsi della sua perfida metà, e ch'egli ha cominciato a mostrarsi a lei di notte quale spettro, con un ferro nelle mani, dopo di essere restato per lo spazio di quattordici anni e nove mesi assai

tranquillo nel suo magnifico mausoleo. Ma è giunto il giorno nel quale debb'essere consumata la sua vendetta. Egli esce dal sepolcro qual ombra regale, vale a dire vestito da re, coperto d'un velo crespo nero e trasparente, a traverso del quale si possono scorgere i suoi magnifici abiti e la bella corona che gli cinge la fronte. Eccola quest'ombra, che si avanza con piglio feroce, e va a sedere sopra un rialto in mezzo alla bella radunanza.

« Mentre che ella si avvicina, suo figlio Ninia, che, per quanto pare, non s'intende gran fatto di ombre, la crede un Dio, e le dice con tuono altiero: *E bene, cosa ordini?* Come sa egli che l'ombra viene per dare ordini? *E bene, cosa ordini? Parlaci, Dio terribile!*

« Ecco la triviale risposta dell'ombra: *Tu regnerai, ma sonvi dei delitti che tu devi espiare. Nel mio sepolcro, alla mia cenere vuolsi sagrificare. Servi e mio figlio e me: sovvengati di tuo padre: ascolta il pontefice.*

« Non dee recare sorpresa se Ninia non intende nulla di questo gergo a foggia di oracolo, giacchè ci crede buonamente di essere figlio di un certo *Fradate,* che è morto da qualche tempo. Egli replica dunque: *Ombra ch'io venero; Semideo, il cui spirito anima questi climi, il tuo aspetto m'incoraggia* (a che lo incoraggia?) *e non mi reca sorpresa. Sì: io verrò nel tuo sepolcro a rischio della mia vita. Finisci: che vuoi che la mia mano sacrifichi?*

« Come può mai darsi che lo spirito di quest'ombra, vale a dire lo spirito di questo spirito, *animi i climi* di Babilonia? Non è questa una confusione della quale dobbiamo tutto l'obbligo alla rima? Nonostante, qual timore entra in petto a Ninia all'idea della sua discesa nel sepolcro? Il *Dio-Semidio* lo ha assicurato ch'ei regnerà. Questo implica ch'ei vivrà. Per conseguenza non trattasi di alcun pericolo per la sua vita andando in quel sepolcro, ma solamente di sacrificare qualche persona, qualche animale o qualche altra cosa. Data botta e risposta, l'ombra non ha più nulla da dire. Ella si alza quindi dal rialto ov'è seduta, e se ne ritorna nel suo mausoleo, dicendo solamente alla regina con tuono enfatico, andandosene: *T'arresta e rispetta la mia cenere: quando sarà tempo vi ti farò discendere.*

« Discendere dove? Questo *vi* non è relativo a nulla. Non ci sarebb'egli qui un piccolo errore di grammatica?

L'ombra per altro delira ordinando alla regina di rispettare la sua cenere. Oltre che v'è qualcosa di ridicolo in questo amore che mostra l'ombra sulla scena per la cenere che è nel sepolcro con tutta sicurezza, la regina non ha fatto, nè detto nulla che indichi la minima voglia di perdere il rispetto all'ombra, alla cenere od al sepolcro. E per contrario, ella ha chiesto con tutta umiltà la permissione di gettarsi a' piè dell'ombra: umiliazione che mi sembra molto rispettosa verso la cenere dell'ombra.

« Io mi rivolgo ora a tutt'i miei lettori da Pietroburgo fino a Napoli, come ha fatto il signor di Voltaire nel suo piano dell'*Amleto*, o pure mi rivolgo all'Accademia della Crusca, come fe' egli nella sua lettera all'Accademia francese, e li prego di dirmi quale delle due ombre ha rappresentato meglio la sua parte, e sa far meglio da fantasima. Si è quella di Shakespeare, che è spaventevole, benchè si presenti tranquillamente agli spettatori, e parli con tuono mesto senza mostrare la minima collera? o quella del signor di Voltaire, che si fa precedere dal tuono, e che volge il discorso a Ninia con atto terribile, minacciando in seguito Semiramide di farla morire tosto o tardi?

« Io per me, che in fatto d'ombre mi piacciono meglio meste che smargiassone, dico che senza il romore del tuono la povera ombra del monarca babilonese sarebbe di una ridicolosità insopportabile, a malgrado delle sue parolone a Ninia, il quale, non avendo mai veduto Nino, e non sapendo il segreto della propria nascita, non può assolutamente indovinare che questa sia la sua ombra, nè intendere il suo misterioso e confuso discorso, che per nulla contribuisce al progredimento dell'azione.

« Ecco la mia opinione, ch'io sottopongo nondimeno al giudicio de' miei cari accademici della Crusca e specialmente a quello tra essi che chiamasi Domenico Maria Manni, soprannominato il *Ricadioso*, le cui opere tengo io in pari venerazione che quelle del buon uomo Denina di Torino, soprannominato l'*Ottuso*.

« Forse io m'inganno nel dare il mio suffragio all'ombra del re di Danimarca, ed ho gran torto facendomi beffe dell'ombra babilonese, al pari che del suo tuono e del suo ferro: ma io non m'inganno, nè ho torto allorchè dico che lo spettro danese è spaventevole, perocchè ho in mio favore la rispettabile confessione dello stesso signor di Voltaire

nella sua prefazione alla propria *Semiramide: L'ombra del padre di Amleto*, die' egli, *è uno de' più sorprendenti colpi di scena. Fa sempre grande effetto su gl'Inglesi: dico sui meglio istruiti. Quest'ombra ispira maggior terrore nella sola lettura, che non ne fa nascere l'apparizione di Dario nella tragedia d'Eschilo, intitolata* I Persi. *Perchè? Perchè Dario in Eschilo si mostra solo per annunziare le sciagure della sua famiglia, mentre che in Shakespeare l'ombra del padre di Amleto viene a chiedere vendetta, viene a rivelare segreti delitti. Ella non è nè utile, nè introdotta per forza; ma serve a convincere che v' ha un potere invisibile, che è il Signore della Natura.*

« Questo è quello che seppe dire il signor di Voltaire a pro di Shakespeare allorchè ha creduto di averne bisogno per sostenere la sua ombra di Nino. Quanto siamo avventurosi allorchè le persone hanno o credono avere bisogno di noi! Veniamo lodati, accarezzati con tanto buona grazia! Ma perchè il rimanente dell'*Amleto* non ha nulla di comune con la sua *Semiramide*, il signor di Voltaire cangia subitamente di tuono in questa stessa prefazione, e lo chiama *un'opera rozza e barbara, che non sarebbe tollerata dal più vile popolaccio di Francia e d'Italia.* Perchè non ha egli soggiunto che il più vile popolaccio d'Italia, e con maggior ragione quello di Francia, ha molto più gusto, spirito e sapere che non ne hanno anche i più dotti tra questi *Inglesi* che ammirano lo spettro del padre di Amleto al pari che tutto il rimanente di quella tragedia, benchè ognuno confessi che ci sono in essa certi difetti che il signor di Voltaire non ha rilevati.

« Egli è troppo spesso con questa villana maniera, troppo spesso con questa impudente serenità che il signor di Voltaire tratta Shakespeare: e ciò che più muove a sdegno in questo iniquo modo di procedere, è ch' ei si lagna col cavaliere Walpole perchè nella sua prefazione al romanzetto intitolato *il Castello d'Otranto*, questo cavaliere *fa quasi credere alla sua nazione* che il signor di Voltaire *disprezza Shakespeare. Ciò non di meno,* aggiugne il signor di Voltaire nella sua lettera (*) a quel cavaliere, *son io che ha detto già da lungo tempo, che se Shakespeare fosse venuto*

(*) Questa lettera è stampata dopo il commento del signor di Voltaire. Basilea, 1776.

nel secolo di Adisson avrebbe accoppiato al suo genio l'eleganza e la purezza che rendono commendevole Adisson: son io che ha detto che il genio di Shakespeare era tutto suo, e che i suoi difetti appartenevano al secolo in cui egli viveva. Tutte queste belle ragioni fanno grande onore al secolo di Adisson: ma fa d'uopo sapere che il signor di Voltaire non le ha dette in nessuna delle sue opere parlando di Shakespeare. Egli le ha dette parlando di Sofocle e di Euripide nella terza delle *sette lettere* ch'ei scrisse a bella posta per provare con modestia qualmente il suo *Edipo* è di gran lunga superiore a quello di Sofocle. Ecco le sue espressioni: *I loro folli errori* (gli errori di Sofocle e di Euripide!) *sono colpe del secolo in cui vissero: le loro bellezze non appartengono se non ad essi; e giova credere che se fossero vivuti a' nostri dì avrebbero perfezionato quell'arte che inventarono a' loro tempi.*

« Io lascerò che altri giudichi se il signor di Voltaire ha ragione o torto di parlare con tanta arroganza di Sofocle e di Euripide, e di decidere qual *Edipo* anderà alla posterità, se il suo o quello del poeta greco. Ma concedendogli ch'egli abbia detto per Shakespeare ciò che disse per altri, cosa crede di avere detto? Non è ella cosa ridicola in lui l'andar ad informare con enfasi il cavaliere Walpole, che Shakespeare ha difetti? Quel cavaliere lo sapeva nell'età di vent'anni molto meglio che non lo sa il signor di Voltaire ad ottant'anni. Avvi in questi tre regni scolaro il quale non sappia ciò ch'ei ci dà come una delle sue stupende scoperte? Quanto spregio quelle persone che vengono a spacciarvi con tuono grave e con aria sentenziosa verità note ad ognuno, e che insistono a tutta loro possa sopra cose che nessuno si cura di negare! Credono essere voci, e non sono che suoni d'eco.

« Ma cosa diremo di un uomo che ora dà il titolo di genio a Shakespeare, ora quello di selvaggio ebro e di barbaro istrione? che ora dà ragione ai più addottrinati Inglesi perchè lo ammirano, ed ora si sforza con tutta l'animosità possibile per renderlo abbominevole in faccia all'Accademia francese ed all'universo intero? Non è questa una doppiezza che muove veramente a sdegno? una contraddittoria baldanza, di cui la più vile pescivendola del mercato arrossirebbe come una sgualdrina? Non ve ne stupite, signori Inglesi; quest'uomo non ha fatto altro mestiere da un mezzo

secolo in poi, che cercar di distruggere la religione de' suoi padri; e non essendo mai sufficientemente coraggioso per sostenere in ogni evento le opinioni che osò di avanzare mille e mille volte, trattò apertamente di menzogneri e di calunniatori tutti quelli che non lo hanno considerato come un cristiano. Tal è la sua maniera. Egli vuol dire tutto che vuole, di tutti gli ordini, di tutti gli Stati; vuol maltrattare la Sorbonna, opprimere la gerarchia ecclesiastica, distruggere i frati, strozzare i giornalisti, proscrivere gli autori d'ogni secolo e d'ogni paese, tranne il suo caro Confucio; e se qualcuno osa solamente toccarlo con la punta della penna, costui diventa un birbone, uno sciagurato, un mentitore, un calunniatore, un briccone, un furfante, meritevole di essere scopato, impiccato, squartato, abbruciato, e che il diavolo se lo porti senza misericordia. Ecco il suo sistema. Il mondo, per verità, ha gran torto di approvarlo unanimemente!

« Finalmente poi il signor di Voltaire non ha inventato la sua ombra di Nino imitando Shakespeare: ei non fe' altro che torla in prestito da un certo *Muzio Manfredi*, autore italiano del sedicesimo secolo, che scrisse una tragedia intitolata *Semiramide* (*) simile alla sua. Questa tragedia principia coll' *Ombra di Nino* che recita un lungo monologo, di cui ecco i tre primi versi:

Dal regno della notte e della morte
Qui m' è concesso di venir da Pluto
A riveder cruccioso i vivi e il sole.

« Il signor di Voltaire, forse per inavvertenza, ha obbliato nella sua prefazione di far menzione di questa *Semiramide* italiana. Io ne sono ben contento; perocchè, avendo maltrattato in questa prefazione l'*Amleto* di Shakespeare,

(*) Vedi una raccolta di tragedie stampata in Venezia da Stefano Orlandini nel 1746, in 3 vol. in 8.° intitolata *Teatro italiano, o sia Scelta di tragedie per uso della scena*. La *Semiramide* è la terza nel secondo volume. L'autore la fe' stampare in vita sua a Bergamo l'anno 1593, in 4.° Il marchese Maffei di Verona, abbastanza noto per molte opere e per la sua *Merope*, loda molto questa tragedia del Manfredi, nella quale trovansi di bellissimi versi e molti passi assai patetici. Io per me l'ho trovata alquanto noiosa, perchè è piena di discorsi un po' troppo lunghi.

(Nota del Baretti).

cosa non avrebb' egli detto della povera *Semiramide* del Manfredi, inferiore di gran lunga all'*Amleto?* Io vorrei per onor suo, ch' ei fosse stato zitto riguardo allo spettro danese, e che tra le altre cose non avesse procurato di avvilirlo nelle sue *Mescolanze letterarie*, traducendo una parte della conversazione de' due soldati in uno stile basso e burlevole, mentre che questa confabulazione è semplice e seria nell' originale di Shakespeare.

« Nelle sue discussioni su questa confabulazione il signor di Voltaire dà il titolo di *dottore* al soldato che parla allo spettro, ed io indovino che la bella idea di dargli sì onorevole titolo gli venne in capo leggendo ciò che gli dice l'altro soldato: *Tar hout a scholar, speak to it.* Nonostante, queste parole non vogliono dir altro se non: *Parlagli tu che hai studiato.* Il signor di Voltaire, per quanto m' imagino, trovò nel Dizionario di Boyer, che il vocabolo inglese *scholar* significa *dotto, uomo di lettere.* « I dottori, » avrà egli detto, « sono talvolta *dotti* e *uomini di lettere;* quindi, » benchè trovinsi soldati che hanno qualche cognizione di » letteratura, non traduciamo *parlagli tu che sei uomo di* » *lettere, tu che sai più di me;* ma traduciamo, *parlagli,* » *dottore,* o facciamo credere al lettore che tale sia il si- » gnificato della cosa. Ciò farà ridere, e chi sa far ridere » ha quasi sempre ragione ». Ma è ella cosa onesta il fare di queste piccole superchierie agli autori che traduciamo con l'intenzione di porgerne una giusta idea alle persone?

« Non entriamo ciò non di meno in queste piccole particolarità, e non facciamo il catalogo delle innumerevoli infedeltà di questa specie, delle quali il signor di Voltaire fu colpevole verso Shakespeare, grazie in parte alla sua malizia. La sarebbe una noia troppo lunga per quelli che non intendono l'inglese. Basta assicurarli che il discorso del soldato allo spettro, tanto ridicolo nella traduzione del signor di Voltaire, fa raccapricciare nell'originale. Basta dir loro, che il monologo di Amleto, il quale riflette al precipitato ed incestuoso maritaggio della regina sua madre con suo zio, non è niente faceto in Shakespeare, ma semplicissimo e molto patetico, benchè non sia altro che una meschina buffoneria nella pretesa traduzione del signor di Voltaire. Basta dir loro. — Cosa? Che il signor di Voltaire non capisce l'inglese se non quanto si può capirlo coll'aiuto di un dizionario, e che quasi tutto ciò ch' egli ha detto di Shakespeare, è ingiusto e senza alcun fondamento. »

V

TEATRO SPAGNUOLO.

I.

CALDERON.

Appare fuori d'ogni dubbio, dice il signor Filarete Chasles, che il genio spagnuolo è di sua natura europeo. In esso tu vedi profondamente innestato lo spirito del cristianesimo; sotto l'influenza delle simboliche ispirazioni del cattolicismo meridionale si dilatò, germogliò, e diede i suoi fiori tra la croce e la spada, tra la cavalleria protetta dalla santa Vergine, si modificò sotto il cielo africano. La vera letteratura spagnuola scaturisce da codesta mischianza di nuova specie tra i popoli europei. Gotica in primo luogo e pochissimo condita di elementi greci e romani, impregnata per intero di rimembranze arabiche, ella si rinnovellò in certo modo mercè alcune imitazioni tolte alla italiana letteratura; ma non mai ella potè assimilarsi le forme settentrionali. Il genio della Spagna è interamente ed esclusivamente meridionale; la natura del popolo che lo abita è potente: ella assorbe, ma non lascia già assorbirsi; ella subì la pena della sua medesima grandezza, andò soggetta alle infauste conseguenze della sua qualità speciale. Dopo aver prodotto una quantità di splendidi intelletti e aver mietuta una ricca messe di gloria, la Spagna cadde prostrata di forze. Posciachè le diverse influenze, araba, cattolica, guerriera, castigliana, italiana ebber dati lor frutti, il suolo smunto, più non ricevendo nuovi succhi fecondatori, deluse le fatiche di lei colla infinità de'

suoi prodotti. Ma fino a quest' epoca di languore politico e intellettuale è maravigliosa la potenza creatrice della Spagna; è un torrente di luce che divampa dal suo seno, come da un cielo spalancato; è uno splendore orientale; è un incantesimo degno delle *Mille ed una notte.* Essa vi dà tanti drammi quanti ce ne vogliono ad alimentare tutti i teatri d'Europa; essa vi dà tanto eroismo sì che basti ad ispirare Corneille. Il suo genio lirico ed elegiaco è prodigo di sfolgoranti bellezze; e tutto ciò per metà orientale, per metà europeo, rimestato con un gusto sì straordinario che quasi parrebbe equivoco; insomma, la direste una foresta di rigoglio esuberante nella sua ricchezza medesima e strana nella sua forma; una di quelle montagne coperte di piante polipétali, dai folti fogliami delle quali esalano sì vivi effluvii che il viaggiatore ne rimane inebbriato (*).

A volere formarsi un'idea del genio letterario della Spagna coll' esame di una sola delle sue mille produzioni, nulla di meglio, a nostro giudizio, che pigliar a svolgere uno de' più bei drammi di Calderon intitolato: *Ad oltraggio segreto, segreta vendetta.* In esso è manifesto a note vivissime in quale modo anzi tutto e il poeta e il paese ov'ei nacque comprendessero la più terribile delle vendette, la vendetta coniugale. Vendicarsi, uccidere ed amare (*vengarse, matar, amar*), ecco le parole che il più spesso risuonano sul teatro spagnuolo. Anche nel dramma di cui qui facciamo particolare discorso, predomina una tinta truce e severa che forse parrà soverchia e ributtante a coloro i quali si sono formato un concetto speciale dell' indole propria delle produzioni teatrali, desunto da teoriche op-

(*) Veggasi l'articolo di P. Chasles, dettato in occasione della pubblicazione delle commedie di Calderon: *Las Comedias di D. Pedro Calderon de la Barca* fattasi a Lipsia.

poste ed estranee al genio drammatico della Spagna; ma quando il lettore rammenti sotto qual cielo e tra mezzo a qual popolo nacque il poeta, non giudicherà con mire così strette il suo capolavoro, e, a cagion d'esempio, ei non si sgomenterà se ad ogni scena principale gli cadrà sott'occhio questo terribile assioma: « Chi vuol vendicarsi deve saper aspettare e tacere e colpire »; assioma che sparge sul dramma una specie di luce sinistra, e che a diversi intervalli risuona cupamente come l'eco di una voce funerea. Su questa teoria tremenda è tessuta l'azione intera; ed è ammirabile il modo col quale essa sviluppasi a poco a poco, sorgendo dal seno delle più naturali combinazioni comiche, per divampare da ultimo coll'impeto delle più tragiche emozioni.

La scena ha principio con una bella e semplice situazione. Una giovine donna, dopo aver stretto un matrimonio di convenienza, si scontra al domani stesso delle sue nozze nell'uomo ch'ella amò un tempo, e al quale avrebbe dato il cuore e la mano, se un singolar caso non la induceva a crederlo morto. Questa situazione, che sembrerà non nuova a noi che ormai le cento volte la vedemmo imitata dai posteriori poeti, apre con molta vivezza il dramma. Egli è questo un merito speciale di Calderon, e noi aggiugneremo col succitato Chasles, che in generale « l'arte drammatica degli Spagnuoli suole far senza di quelle lente preparazioni che tanto dilettano la sagacia pensante degli uomini settentrionali. » In mezzo a quell'ardente società della Spagna, malaccorto sarebbe il poeta che si proponesse di distillare la passione e minutamente analizzarla; epperò ivi non vi verrà mai veduto un Jago che si piaccia martoriare con lenta freddezza la sua vittima e versar a goccia a goccia in un cuor tormentato il veleno della gelosia; tutto sbuccia d'un sol tratto, come

quelle piante dei tropici, il cui calice si apre con strepitio, e dilata sotto ai raggi del sole un largo mazzo di fiori splendenti. Nel dramma spagnuolo l'azione si disegna a primo slancio ardita e viva; la capacità d'attenzione dello spettatore è immediatamente caparrata al movimento rapido dei casi, e non si volge punto allo sviluppo studiato dei caratteri. In ciò che qui abbiam detto consiste per avventura la principale differenza che corre tra l'arte drammatica spagnuola e la inglese e tedesca; l'uomo del settentrione si piace nel minuto studio della natura umana offerta sotto le sembianze de' suoi diversi tipi; il meridionale per indole irrequieto e focoso, vuole il movimento, vuole il calor dell'azione e non le analisi psicologiche. È poi ad aggiungere che è mestieri che il poeta padroneggi altamente il proprio animo e impor sappia silenzio alle sue istesse emozioni, se vuol delineare con profondi tocchi i caratteri umani, perocchè il carattere nasce dal simultaneo concorso dell'organismo, del clima, dell'educazione, della posizione sociale, delle traversie della vita, delle emozioni provate. Per calcolare tutte queste influenze e distinguere le loro infinite graduazioni, l'uomo di genio è costretto far uso di tutta la sua ragione, di tutta la sua finezza, di tutta la sua sagacia e, stiam per dire, di tutta la sua freddezza. Ecco le prerogative speciali del poeta settentrionale, negate al poeta del mezzodì. E maggiori le difficoltà sopraddette si affacciano al drammaturgo allorchè piglia ad osservare i caratteri nel momento in cui le passioni li trasformano. Otello, a cagion d'esempio, l'ingenuo Otello, posciachè dalla confidenza fa passaggio al sospetto e alla gelosia, si muta in un demente la cui ferocia non ha nulla di umano. Ei ride e piange ad un tempo al vedere il sangue che versò.... Giulietta, la debole Giulietta, per la forza dell'amore, diventa grande e impavida come un'eroina dell'antica Roma; il pensier della

tomba non isgomenta la debole fanciulla, e purchè sia ridonata a colui ch'ella ama, è lieta di potere celarsi sotto un funereo lenzuolo e tra gli scheletri de' suoi antenati (*). Shakespeare fece prova di meraviglioso ingegno nell'avere saputo conciliare lo studio dei caratteri con quello della passione; ma a chi da vicino lo mediti, di leggieri appare come pur nel suo genio predomini l'istinto settentrionale; e come sebbene nelle sue opere sfolgoreggi l'energia della passione, tuttavia lo studio de' caratteri sovrabbonda. Un poeta meridionale non avrebbe mai saputo presentare la pittura sì diligentemente studiata dei dolori che straziano l'animo geloso di Otello. Calderon non ci avrebbe fatto assistere mai alla angosciosa metamorfosi di quest' anima ingenua e schietta, e annientata sotto al peso della sventura dachè potè concepir sospetto dell'amata donna, atroce nel divampar della sua rabbia non appena il sospetto s'è cambiato in certezza.

Facciamo ritorno al dramma di Calderon. La giovine dama già vincolata, come abbiamo detto, dai lacci di un matrimonio di convenienza, riceve una lettera da colui ch'ella amò un dì. Indarno ella si prova a reprimere il desiderio che la punge di rivederlo; la passione vince il dovere in questo breve conflitto, la passione che sempre è pronta con ottime scuse a consigliare le più alte imprudenze.

— Bisogna ch'io lo rivegga, dice tra sè Leonora; lo vedrò per consigliarlo ad abbandonare questa città, glielo imporrò: e m'ubbidirà. — In fatto, indi a breve momento il giovane amante è introdotto dall'ancella.

(*) Allorquando frate Lorenzo, per impedire ch'ella, già unita con segrete nozze a Romeo, sia data sposa dal padre al conte Paride, le propone un'*azione disperata*, « Oh, » risponde la giovinetta; « piuttosto che sposar Paride imponi ch'io mi getti dai merli di quella torre là, o che passeggi per vie infestate da ladri; imponi ch'io mi nasconda in una tana di serpenti, incatenami fra mezzo agli orsi rugghianti » ecc. ecc.

— Or sono schiava, gli dice Leonora, non appartengo più a me stessa; rinunziate all'amor mio. — Questo breve colloquio pieno d'amore rispettoso e di profonda tristezza è lungi ancora dal diventare colpevole, quando viene interrotto dal sopraggiugnere improvviso di don Juan. È questi un gentiluomo che don Lope, lo sposo di Leonora, raccolse dall' indigenza, ed ospitò in sua casa con generosa amicizia. Gli amanti sono colti in una oscurità che rende sospetta la loro situazione; e don Juan si dispone a vendicare l'onore di un amico. Indarno fuggire vorrebbe l'amante; don Juan lo ferma. — Rispondete, rispondete almeno a questa spada che con una lingua d'acciaio v' interroga; gli dice. — Rientra in tal punto il marito, e tende l'orecchio a questo rumore. Don Luigi (l'amante) in mezzo a cosiffatto tafferuglio approfitta della confusione e dell'oscurità per uscire dalla prima porta che gli si para innanzi.

— Orsù, dimmi il tuo nome! — ripete don Juan che crede parlare all'intruso, e che tiene sempre brandita la spada.

— Ma son io! risponde il marito; che vuol dir questa spada nuda? — Per dinci! ben faceste a parlare, replica l'amico; chè, se le vostre labbra rimanean chiuse, la punta del mio ferro v'avrebbe aperto il petto.—

Succedono le spiegazioni. Don Juan informa l'amico suo come un uomo, a non dubitarne, si trovasse nella camera. Il marito afferma essere ciò impossibile; e costringe così don Juan a serbar il silenzio, chè non vuol egli che il suo amico possa mai supporre o sospettare il disonore di lui.

— Se fui offeso, dic'egli tra sè, sarò prudente; e la mia vendetta servirà d'esempio al mondo. Essa riposerà sul silenzio. A voler vendicarsi è mestieri saper aspettare e tacere e colpire. — E questo è il terribile ritornello del dramma.

Il marito allontana l'amico, prende il lume dalle mani del servo, entra in un gabinetto ove trova don Luigi, l'amante di Leonora. Questi non si turba, si avanza, scopre il viso, che teneasi celato nel mantello, e narra che, assalito da tre assassini, si salvò entrando nella più vicina casa. Ora è egli alla mercè di colui del quale ha violato il domicilio.

— Uccidetemi, signore! gli dice; antepongo perir vittima d'una collera onorata, anzichè sotto ai pugnali di un'infame vendetta. — Don Lope non presta fede nel cuor suo a questa ardita menzogna. Ma si infinge, frena la rabbia che lo accende, si volge con sereno viso e cortesi parole al rivale, e gli offre la sua spada medesima a difesa contro coloro che minacciano la sua vita. — Or venite, gli dice da ultimo; voglio io stesso farvi lume finchè siate uscito.

Tornato un momento dopo, vedendo rientrato l'amico don Juan, adopera a rimovere dall'animo di costui perfino l'ultima ombra di sospetto che uno straniero si fosse introdotto nelle sue stanze. Don Juan simula di credere; Leonora si consola giudicando dissipato il pericolo; ma uno sdegno violento ribolle nell'animo di don Lope.... — Colui che medita una vendetta, torna egli a dire fra sè al finire della seconda giornata, deve saper soffrire e tacere. — Ogni volta che lo spettatore ode queste parole, prova una specie di fremito misterioso.

Quanto movimento! quanto interesse! L'emozione è incessante; il cuore batte vie più rapido da una scena all'altra.

Quant'è toccante la situazione di Leonora, altrettanto è terribile la calma del marito spagnuolo. Queste, ripetiamolo, sono bellezze eminentemente drammatiche che scaturiscono dalla passione e non già dallo sviluppo de' caratteri.

Il punto d'onore, che signoreggia nel dramma con funesta influenza, opera già i suoi più violenti effetti. Don Juan, l'amico del marito, non è meno di lui geloso dell'onor suo; egli lo crede ignaro dell'oltraggio ricevuto, e vorrebbe scuoterlo dalla apparente sua serenità: a ciò lo consigliano il dovere, l'amicizia, la gratitudine. Ma in qual modo adoperarsi in sì delicato frangente, senza correr pericolo d'offendere l'amico? Non sarebbe egli più savio partito lasciarlo in una vergognosa ignoranza che proteggerà la quiete del suo animo? Don Juan è agitato da tale incertezza, allorchè gli si fa innanzi don Lope. Ei finge chiedere a lui stesso consiglio su uno scrupolo che lo inquieta, e sotto simulati nomi espone i dubbi suoi, e l'attual situazione della famiglia che lo ospitò. Ciò che soffre don Lope nel segreto del suo animo, mentre l'amico gli parla, la sua dissimulazione irremovibile, il suo proponimento di vendetta che va pigliando maggior forza, quella intrepida emozione interna che si manifesta senza disfogarsi, sono altrettante bellezze di primo ordine. I due amici si sono compresi senza essersi parlato di ciò che occupa lo spirito di entrambi: si lasciano. Don Lope trovasi alla presenza del re, il quale gli chiede se rimarrà al fianco della moglie, o se lo seguirà per guerreggiare in Africa.

— Io vi seguirò, sire; risponde don Lope, al che replica il re don Sebastiano invitandolo a ricordare che un marito *il qual parte per lungo viaggio, corre rischio di aver molesti imbarazzi nella sua stessa casa!* — Ed anche queste parole feriscono al vivo don Lope, in cui ferve più ardente che mai il naturale orgoglio. Egli sospetta rivelato il suo segreto, teme siansi lette sul suo volto le angosce che avrebbe voluto tener chiuse nell'animo; e, non appena trovasi solo, ei disfogasi con frasi piene della più nobile e feroce alterigia. Però non una sola parola d'amore gli sfugge, non il più piccolo

rammarico consecrato ad un affetto perduto, non un solo sentimento scaturito dal cuore, o un desio volto alla perduta felicità: nulla di tutto ciò. Egli non pensa che a sè, all'oltraggio sotto al cui peso geme il suo orgoglio. L'egoismo della rabbia è recato al più alto punto in questo stupendo monologo.

— Orsù! dice egli tra sè; ch' io regoli i conti col mio cuore! Vediamo! Non fui io liberale col povero, giusto col soldato, compassionevole col debole, leale col gentiluomo, generoso con tutti? Non pertanto dovrò soffrire gli amari scherni del mio re? ricevere una sì acuta ferita all'animo?.... — Nè già si lagna egli che sua moglie ami un altr'uomo; no, perocchè ben sa di non essere al mondo per correggere il mondo e tanto meno le donne. — Io vivo per vendicarmi, esclama, e vedrà il re, vedrà don Juan, gli uomini tutti vedranno, e sapranno i secoli in quale guisa uno spagnuolo si vendica. A voler vendicarsi è mestieri saper aspettare, e tacere, e colpire! —

E in fatto la vendetta sarà orribile; sarà degna di quella natura mezzo africana che Calderon prestar suole ai personaggi di cui popola i suoi drammi. Leonora, dopo la bellissima scena nella quale il marito la sorprese coll'amante, vuol vedere un'altra volta costui. Con meravigliosa finezza dipinge il poeta questo inevitabile progresso della passione che ingrandisce col pericolo, che del pericolo stesso si pasce, e pare aneli a trovare disfogo nel farsi incontro a sempre nuovi rischi. Ella dà convegno a don Luigi in una casa di campagna, situata sur un'isola a poca distanza dalla spiaggia. Nel momento in cui don Luigi cerca d'un navalestro che ivi il conduca, gli si appresenta don Lope, il marito dell'innamorata. Gentilmente ei s'accosta al giovine amante di sua moglie, gli prodiga mille cortesie, e gli chiede che cosa ei cerchi su quella spiaggia.... —

— Un battelliere che mi guidi alla *Quinta* del re — risponde don Luigi. — Io medesimo vi condurrò, replica sollecito don Lope; voi giugnete in buon punto, ed io son lieto di potervi servire, chè ho una barca a' miei ordini. — Don Luigi accetta l'offerta, e don Lope con truce ma repressa esultanza: — L'ora della mia vendetta è suonata; mormora fra sè. — Dal lato suo don Luigi si compiace al vedersi così ben favorito dalla sorte. I due cavalieri entrarono nella barca. — Ei stesso mi conduce da sua moglie! dice nel suo animo l'amante. — Lo conduco alla morte, bisbiglia sotto voce il marito. — La fatal barca guadagna il largo. Un momento dopo giugne il navalestro, e meravigliato al vedere che già s'è allontanata senza che alcuna persona esperta la guidi: — Sciagurati, esclama dalla riva; il mare li inghiottirà, se Dio, che solo può salvarli, non ha pietà di essi. —

Ecco uno di que' terribili punti d'azione che nella sua massima potenza rivelano l'ispirazione e l'indole speciale del genio drammatico del poeta nato sotto il cielo ardente delle Sierre. In poche e dimesse parole, alternate con una specie d'ironica freddezza tra i due rivali, quanta forza di passione, quanta verità? La catastrofe finale del dramma si va preparando. Lo spettatore comincia a sospettare in confuso le scene atroci alle quali sta per assistere: un senso indefinito d'incertezza e di timore lo agita tuttavia e lo tiene trepidante nell'aspettativa delle susseguenti avventure. Se questa è arte meravigliosa, non meno meraviglioso è fino è l'ingegno col quale svolge il poeta gli estremi fili della tela, alternando tra essi e in certo modo affratellando con impareggiabile acume i dialoghi del più bizzarro umor comico coi più solenni movimenti tragici.

Ora la scena si apre su di uno sterrato tra il mare e la casa di campagna di don Lope. Manrico, il servo

di lui, una specie di buffone subalterno che alla plebea malizia del nostro arlecchino accoppia i lazzi vivaci e le smorfie piccanti del toscano Stenterello, scambia con Sirena, l'ancella di Leonora, un mondo di chiacchiere frivole e inconcludenti che si direbbero introdotte ad arte dal poeta, onde sollazzato per breve momento lo spirito dello spettatore, abbia poi a sentir più al vivo le violente emozioni ch'ei gli prepara.

I poeti spagnuoli (e in questo si accordano benissimo anche i poeti inglesi) sono lontani le mille miglia dal dividere l'opinione de' nostri rigidi drammaturgi, i quali crederebbero profanare il coturno augusto di Melpomene se gli ponessero vicino la modesta pianella di Talia. Calderon e Shakespeare dipinsero nei loro drammi la vita e l'umanità tal quale essa si appresenta, colle sue terribili mischianze di comico e di tragico, colla sua alternativa di risa e di lagrime. In quella guisa che il fiore spunta sulle tombe e che al giorno del banchetto succede il giorno della morte, senza che l'uno renda l'altro meno gaio e meno tetro, o la viola olezzi di meno grate fragranze vicino alla zolla funerea, in quella guisa medesima l'espressione gioviale di un'esistenza sbadata può benissimo porsi vicino al momento in cui la sventura apre il suo libro sanguinoso e segna i suoi tragici casi. Avvi una forte, una maschia filosofia in questo modo di vedere il dramma come si vede la vita; anzi, diremo, in questo modo di rendere il dramma uno specchio inesorabile della vita. In questa teorica che ammette il *gracioso* di Calderon e il matto del re Lear di Shakespeare, a gittare le loro arguzie e le loro smorfie buffonesche tra gli accenti del dolore e l'ira delle passioni; in questa teorica si compendia la terribile verità, che nulla v'è di certo e di durevole nel mondo, e che un invisibile anello lega tra essi i più disparati accidenti della vita. La teoria opposta non rivela altro che gli sforzi degl'intelletti mezzani, i quali

impossenti a lanciarsi nelle regioni del vero, a furia di precetti e di codici costringono l'ispirazione a rannicchiarsi nella forma, e sostituiscono gli stucchevoli vincoli del precetto ai liberi voli del genio.

Sopraggiunge Leonora a interrompere le scherzose ciance di Manrico e di Sirena. Ella rimane sola colla fida ancella, e con costei vorrebbe disfogare una ignota tristezza che la occupa. Ella non tace a sè medesima la sua colpa, ma si confessa inetta a reprimere la passione che la vinse. Ama don Luigi, e un solo timore ormai la agita, il timore di non essere corrisposta; ogni altro suo affetto fu da questo assorbito, per questo solo ella sente di esistere. Della gelosia del marito, che pure poco prima tanto la spaventava, ella non si dà più verun pensiero. — Dopo la sera in cui egli sorprese don Luigi nelle mie camere, ella dice, il mio sposo mostrò avere in me la maggior confidenza che mai, la maggiore stima, la maggior tenerezza! — Infelice! appunto nell' istante in cui ella più ciecamente si abbandona a questa colpevole fidanza, il marito sta occupandosi della piena sua punizione.

S'odono da lunge, sul mare, delle grida lamentevoli.

Leonora. Che è mai?

Don Juan. (che un istante prima sopraggiunse) Nulla, signora.

Leonora. Non udiste voi?

Don Juan. Nulla: il vento che geme negli alberi.

Leonora. No: è la voce d'un uomo che alza un grido di morte.

Indi a un momento, e allora appunto che ella e don Juan, in preda alla più viva agitazione, tendono il guardo verso il mare agitato, vedesi un uomo far forza di nuoto per giugnere alla riva. È don Lope: egli ha un pugnale in mano!

Don Lope. (fra sè) O terra! o dolce patria dell'uomo!
Don Juan. Che! don Lope, siete voi?
Leonora. (fra sè) Mio marito!
Don Lope. Io stesso!...

E poichè ha celato il pugnale, che il solo spettatore ebbe il tempo di vedere, piglia a narrare come per un terribile accidente, egli e don Luigi Benavides, suo caro amico, corressero rischio di perdere la vita nel mare. La navicella sulla quale solcavano le onde sfondò. Leonora alza un grido, e senz'altra voce o parola, cade a terra svenuta. Con un atto che presso più raffinate nazioni parrebbe il colmo dell'atrocità, ma il publico spagnuolo contemporaneo di Calderon giudicava eroismo, lo stesso marito di Leonora si china ufficioso ad alzarla; le rivolge affettuosi detti, e ogni studio pone à far sì che nessuno degli astanti possa leggergli sul viso le fiere convulsioni dell'animo.

Ad un cenno di lui, la donna svenuta è recata alle sue stanze. Rimasto solo: — Or bene, onor mio! Seppi io con bastevole prudenza far segreta vendetta di segreto oltraggio? Non colsi io bene il destro, quando, tagliata la fune della barca, m'allontanai dalla riva facendo mostra di volere guadagnare il porto? E di questo pugnale non mi son io servito contro quell'anima con spietata destrezza? E non fu esso provido consiglio il mio di rompere la barca onde non sorgesse sospetto veruno?.... Va bene! ora che, giusta il dovere dell'uomo d'onore offeso, mi son disfatto del galante, venir deve la volta di Leonora. Non vo' che il re abbia a dirmi un'altra volta di non accompagnarlo, perocchè ci scapiterei nella mia casa. Leonora! oimè! incostante del par che bella, e non meno sventurata che incostante! Rovina fatale della mia felicità e della mia vita, voi pure, sì, voi pure morrete questa notte! —

Egli va pensando tra sè in quale modo e con che ingegno si vendicherà della moglie infedele. Rifugge dal pensiero di spargere il sangue di lei sul talamo ch'ella voleva contaminare; ei non vuole che, rimanendo indizio della punizione, sia dato sospettar della colpa. Affidò alle acque del mare la prima vendetta; ebbene, al fuoco darà la cura della seconda. Alla sua medesima casa appiccherà il fuoco, e nel momento che l'incendio imperverserà....! Questa atroce idea gli sorride, per la certezza che i due elementi ai quali si affida non riveleranno il suo segreto. — È mestieri che dimani, dimani, e non più tardi, il sole del mio onore si alzi radiante al disopra di questo naufragio e di questo incendio. —

Dalle manifestazioni di un sì profondo cordoglio che spegne ogni voce d'umanità nel cuore di un marito straziato, e pone l'istinto della vendetta a regnare da despota su tutti i suoi pensieri, il poeta fa passaggio ad una soave pittura.

Don Lope si è ritirato. Entra il re don Sebastiano accompagnato dal suo corteggio. Egli contempla la bella natura veduta al pallido chiaror della luna e nel mesto silenzio notturno.

— Il cielo azzurrino si riflette nelle quete onde del mare simile ad un novello Narciso invaghito della sua propria bellezza... E poi osservate da lunge tutte quelle barchette coi loro fanali e colle loro vele: e' paiono altrettanti cigni illuminati nell'atto di stendere le loro bianche ali e volare su pel mare. Salve, mia dolce patria... salve... ecc. —

Fallirebbe a gran partito chi credesse gittata là casualmente e senza alcuna mira questa soave descrizione che ai miti colori dell'idillio accoppia la dolce mestizia dell'elegia. Finissimo anzi fu il pensiero del

poeta allorchè introdusse questo breve e placido colloquio che pare destinato ad accarezzare blandamente l'animo dello spettatore e a sopirlo in una dolce estasi onde abbia poi a destarsi d'un tratto ai gridi spaventevoli che interromperanno quel silenzio, e al riflesso sanguigno che divamperà a far impallidire il tremolante raggio delle stelle.

Il palazzo di don Lope arde. Si alza dai comignoli un denso fumo pieno di vive faville. Ti sembra vedere un vulcano: le fiamme investono la casa da tutti i lati. Diverse persone fuggono spaventate dal luogo dell'incendio. Don Juan narra che in breve si dilatò esso cosi, che tra poco ogni cosa sarà cenere. Egli vuol accorrere per salvare l'amico e la sposa di lui dalle fiamme, quand'ecco giugnere appunto don Lope stesso seminudo recando nelle braccia il cadavere di donna Leonora! Fermo fino agli estremi nel suo proposito il fiero spagnuolo persiste a dissimulare. — Oh cielo clemente, restituisci la vita a Leonora, alla diletta mia sposa! grida egli.

Il Re. Siete voi, don Lope?

Don Lope. Sì, sire, se pure la mia sventura mi lascia abbastanza di calma per ravvisarvi e parlarvi in mezzo a questa orribile tragedia... Questa donna, sire, che voi vedete morta, è la mia sposa, nobile, altera, degna insomma delle eterne lodi della fama. Questa donna è la mia sposa ch'io di amore tenerissimo amai non per altro che per sentir più vivo il dolore di dover perderla. M'era riuscito d'entrar nella sua camera, e già m' apprestava a trarla fuor di là, quando, soffocata, rese l' ultimo fiato della vita nelle mie braccia. — Quale caso spaventevole!... ecc. ecc. — Indi sotto voce all'amico don Juan: — E voi, prode don Juan, a colui che con voi si consigliò, or potete dire in quale guisa ei debba operare *se vuole che la vendetta non riveli ciò che non rivelò l'oltraggio!* —

In queste ultime parole di don Lope si riassume tutta la terribile morale del dramma, si dipinge un intero popolo col suo sanguinoso pregiudizio di onore, si ritrae un'intera società che si curva sotto al giogo della passione, ma che fa schiava la passione istessa ad un dovere, tiranno dell'esistenza.

Nei principali drammi spagnuoli dell'epoca cavalleresca, questo inesorabile idolo dell'onore giganteggia come uno spettro che invade il pensiero e l'affetto, e che s'insinua nel dolore e nella gioia. Al tempo nostro il teatro spagnuolo non manda che una voce fioca, perchè non ha eco nelle situazioni mutate, nei sentimenti alterati, nella raffinata civiltà del popolo.

II.

IL DRAMMA E LA TRAGEDIA SPAGNUOLA.

Pelagio, *tragedia di Quintana — Appendice — Martinez de la Rosa.*

Nelle composizioni drammatiche spagnuole del secolo XVII sono ritratte tutte le minutezze della fisonomia della società di quel tempo. Lope de Vega principalmente, meno ideale di Calderon, più vicino alla natura, sebbene al par di lui valente nel dipingere le classi elevate, non è tanto tenero di scegliere in queste i suoi soggetti, e non isdegna di andare a pigliarli nei ceti secondari, cosicchè ne' suoi drammi ci offre il quadro più compiuto e svariato della Spagna del suo tempo. Ei ci presenta il curioso spettacolo di quella civiltà ancor rozza ad un tempo e raffinata, di quella strana mischianza di spirito, di genio e di pregiudizii ciechi non men che assurdi, di que' costumi galanti, cavallereschi, dilicati e insiememente crudeli. Egli ci introduce in que' circoli ne' quali i sottili intertenimenti e gli esercizii letterari più ingegnosi che solidi ci rimembrano il famoso *Hôtel de Rambouillet.* Ei ci fa essere presenti, nelle misteriose passeggiate del Prado, o la notte sotto ai balconi, e nelle oscure stradicciuole, a que' convegni amorosi, a quegli scontri, a que' micidiali duelli la cui romanzesca tradizione è una delle speciali rimembranze della Spagna. Anche le abitudini meno eleganti e distinte non isfuggono alla accorta sua osservazione. Egli afferra al volo tutti gli incidenti, tutti gli aneddoti più o meno piccanti che gli somministra la cronaca contemporanea, e con ciò ei dà a' suoi drammi quel carattere di originalità per il quale le opere di immaginazione acquistano un color particolare e una vitalità tutta propria.

Quanto ora ho detto di Lope de Vega, può dal più al meno applicarsi a tutti i poeti drammatici della Spagna di quel secolo. Tutti ci ritraggono nè più nè meno quanto essi avevano sotto gli occhi; così materialmente come moralmente parlando essi copiano dal vero. I giardini, le contrade, i publici edifizi, i palazzi privati dei quali ad ogni momento fan menzione ed ove collocano la scena de' loro drammi, esistevano tali e quali essi ce li pingono. Anche i nomi de' loro personaggi fittizii sono i medesimi delle illustri famiglie di che si componeva ed anche oggidì si compone l'alta nobiltà spagnuola: i Toledo, i Mendozza, i Silva, i Velasco, i Cardona e tante altre. Con queste drammatiche esposizioni si potrebbe per avventura ricostruire pezzo per pezzo la storia della Spagna di Filippo III e di Filippo IV; e un novello Walter-Scott, cui piacesse farla risorgere in un'opera di imaginazione e di erudizione ad un tempo, troverebbe in quelle de' materiali così preziosi da bastare per sè soli a supplire alla mancanza quasi assoluta di lavori storici, e possiam anche dire di memorie intorno a quest'epoca che è pur di tanta importanza negli annali della Spagna.

Riuscirei troppo lungo se volessi farmi a mostrare la ricchezza e la infinita varietà che offre il dramma storico della Spagna. Mi basterà affermare che in veruna letteratura può trovarsi un repertorio che regga al confronto dello spagnuolo per la vastità. Nell'antichità, i tragici greci celebrarono le origini semifavolose della loro nazione; ma tranne alcune poche eccezioni, non attinsero ai fatti di più fresca data, a quelli che recavano una impronta non dubbia di verità. Presso i moderni Shakespeare ha fatto dono a' suoi compatrioti di alcuni capolavori ne' quali l'Inghilterra del medio evo è ritratta al vivo; ma la strada magnifica da lui aperta non fu dopo lui battuta da altri. Non trovi nel teatro

spagnuolo opera veruna che adegui la maestosa e perfetta bellezza delle tragedie di Sofocle; e neppure, possiam asserirlo, una sola che accenni la profondità dei concepimenti di Shakespeare; ma ad alcuni pochi capolavori isolati nella loro ammirabile eccellenza, il teatro spagnuolo può contrapporre con qualche vantaggio un prodigioso numero di drammi ne' quali rifulgono, attraverso a molte imperfezioni e spesso anche a mostruose assurdità, dei tratti originali e talvolta sublimi, ne' quali la storia, le tradizioni, le idee, i costumi della Spagna sono riprodotti per intero, e formano nel loro insieme un vero monumento nazionale che con mirabile vivezza riflette le facoltà diverse, eppur del pari potenti, di tutti gli ingegni che vi lavorarono intorno. E questo, a mio debole giudizio, è un tesoro che non teme confronti di sorta, e può da sè solo bastare alla gloria di un'intera letteratura.

Questa varietà, questa medesima abbondanza del teatro spagnuolo non lasciano modo a riassumerne il carattere con pochi tratti generali. Però, se framezzo a tutti gli aspetti ch'esso ci presenta fosse duopo assolutamente scegliere quelli che in ispecial guisa colpiscono lo sguardo, direi che due idee principali, ergendosi quasi sempre, vi dominano in certo modo al di sopra di tutte le altre. È l'una d'esse un energico sentimento della grandezza dei destini della Spagna e della assoluta superiorità del popolo spagnuolo; sentimento molto analogo a quello ond' erano animati gli scrittori dell'antica Roma, non però manifestato colla nobile gravità propria del Lazio, ma colla pompa e ridondanza caratteristica del genio castigliano, e la cui esagerazione enfatica è da perdonarsi ai gloriosi possessori del vasto impero di Filippo II.

L'altra idea, di cui si è fatto cenno, e che i drammaturgi spagnuoli, ben pochi esclusi, si proposero sem-

pre di consecrare e glorificare, è il principio dell'adorazione della maestà regia e dell'eccellenza del potere assoluto destinato a governare il mondo senza malleverie o contrappeso, alla foggia di quella della divinità. E nondimeno questo principio non dominava in Ispagna nel XIII, XIV e XV secolo, in quel lungo periodo di turbolenze e di interni sanguinosi dissidii, di mezzo ai quali la podestà sovrana, sì di frequente disputata coll'arme in pugno, era costretta, per non essere conculcata del tutto, a fare tante concessioni ad una formidabile aristocrazia. Allorchè Sancio il Prode balzava dal trono suo padre e contrastava il possesso della corona a' suoi nipoti; allorchè il fratello bastardo del terribile Giustiziero gli toglieva ad un tratto e scettro e vita; allorachè lo sventurato Enrico IV, deposto dai grandi del regno, otteneva da essi il permesso di morir sul trono al solo vergognoso patto di riconoscere la illegittimità della nascita di sua figlia e di diseredarla, di certo il culto della persona e dell'autorità regia, del quale ora si fece parola, non allignava nel cuore degli Spagnuoli. Ei fu solo sotto il dominio della Casa d'Austria che questo sentimento si propagò in Ispagna. Epperò, quando i poeti ne posero la espressione sulle labbra agli uomini del medio evo, hanno trasgredito al precetto della così detta verità storica e del color locale. Questo sbaglio, se pur lo è, lo si scontra ad ogni pagina nei drammi spagnuoli, e pare anzi che i loro autori si dessero ben poca briga di scansarlo. Essi volevano dipingere i costumi nazionali, ma non s'attenevano punto con iscrupolo a conservare le graduazioni di colorito determinate dalle varietà delle opinioni e delle costumanze dei differenti secoli. Pareva comprendessero non essere atto un simile minuto lavoro che a spegnere la ispirazione, e che d'altra parte sotto le vive forme e colle molteplici particolarità che comportano e che esigono le composizioni drammatiche, le

sole idee che riprodurre si possano con felice successo, sono quelle delle quali si è in certa guisa circondati e di cui sentiamo l'influenza, sia per la simpatia sia per l'avversione che c' ispirano.

Questo sistema è per l'appunto agli antipodi dell'altro che prese tanta voga in Francia da alcuni anni in qua, e pel quale vedemmo sopra tutti applauditissimo Alessandro Dumas principalmente nel suo primo saggio drammatico l'*Enrico III*, in cui lo studio minuto del così detto colorito storico e del costume del tempo, tanto nelle cose materiali come nelle idee, è curato con tale amore che per poco nol si direbbe un bello e brillante intarsio da antiquario.

Nondimeno se il dramma storico della vecchia scuola spagnuola non offeriva tutte le minute condizioni che il gusto attualmente invalso esige in questa specie di letterarie composizioni, era pur sempre concepito colla maggiore libertà che arrogare si possa il genio per quel che è della forma, ossia del vario concetto delle scene, della poca o nessuna loro concatenazione, del troppo frequente mutarsi del luogo dell' azione, dell' abuso nel numero de' personaggi, e nella bizzarra mischianza della natura e carattere di questi, della cinica trascuranza del loro linguaggio. Non eran di certo fedelmente ritratti i costumi del tempo al quale riferivasi l'azione; non ne era riprodotto il sentire; anacronismi, inverisimiglianze, assurdità se volete, avvertivano ad ogni poco che il poeta non si era data la menoma briga di farsi contemporaneo de' personaggi ai quali prestava una vita fittizia e tutta di suo particolare capriccio; epperò nel vecchio dramma spagnuolo non eri nauseato da quel falso idealismo, dalla pompa di quel bello tutto convenzionale e di imitazione che va a pigliare la pittura de' suoi tipi a tutt'altri modelli che a que' della natura, e sembra paventi tentare la

imitazione del vero come fosse una profanazione dell'arte. Questo antiquato sistema sul quale mise le sue fondamenta il teatro francese e italiano del tempo anteriore al periodo attuale, e che va debitore di qualche lustro agli sforzi di tre o quattro potenti ingegni, i quali chi sa a quanta maggior altezza salivano se non erano impacciati dai ceppi di esso; questo sistema, seppure era conosciuto nell'epoca medesima dai poeti spagnuoli, non era certo da essi nè seguito nè avuto nel conto che lo tenevano tra noi la pedanteria e lo scolasticismo. Ed all'incontro, mentre in forza delle ardite letterarie e poetiche innovazioni moderne, i canoni su cui riposa la così detta tragedia classica, venivano tra noi scemando di valore, e lasciavano luogo a nuove e più larghe regole desunte dallo studio de' drammaturgi inglesi e tedeschi; la Spagna, o perchè sazia della bizzarra licenza che si erano arrogata i suoi vecchi poeti drammatici, o per amore di varietà e di novità, tendeva a raccostarsi alle aristoteliche dottrine, si allontanava dal vasto e libero campo della forma di Calderon e di Lope de Vega, per ristringersi sugli angusti sentieri del castigato e affettuoso Racine, e del rigido e terribile nostro Alfieri. Succedeva adunque un movimento in contrario senso, o, per dir meglio, una specie di reazione letteraria. Vedevasi un Martinez de la Rosa, che dopo avere combattuta col senno e colla potenza della parola a favore di libertà ben più importanti che non quella della poesia e del teatro, poneva opera a stendere una nuova poetica in cui l'arte vorrebbesi stretta in una rete di precetti sì intricata da far quasi sembrare licenziose le dottrine di Aristotile e di Orazio. E poco poi egli non si teneva pago d'aver dato alla Spagna un codice di rigide teoriche, ma facevasi a combattere a favore di esse anche coll'esempio e dava alla rappresentazione una tragedia, *La Vedova*

di Padilla, nella quale, se si notano molte bellezze di stile, sono ad un tempo evidenti la povertà dell'azione, soffocata dal rigore delle unità, e la sbiadita pittura delle passioni, sicchè mancano le due principali impressioni che un componimento tragico, per essere stimato capolavoro, debbe destare nel cuore degli spettatori, il terrore e la pietà (*).

Già qualche tempo prima di Martinez de la Rosa, Quintana, l'autore del quale ora mi propongo occuparmi principalmente, erasi provato nell'arringo drammatico ed aveva anzi ottenuta una tal quale popolarità, allontanandosi appunto dall'imitazione dei modelli nazionali, e cercando nello studio della severa tragedia antica quegli effetti che a suo giudizio doveano riuscir nuovi ad un popolo a tutt'altra maniera di teatrali composizioni avvezzato.

Il *Duca di Viseo* fu la prima tragedia che Quintana diede al teatro spagnuolo; e sebbene sia questa tessuta sul soggetto di un dramma inglese, vuole però essere ricordata anche come il primo sforzo fatto dal poeta per ricondurre l'arte drammatica nazionale verso l'imitazione dell'antico, e spogliarla a poco a poco di quella fisonomia svariata e brillante che fece il dramma spagnuolo oggetto di tanta meraviglia a coloro i quali seppero studiarne l'indole, e fu per lunga pezza la fonte ove le moderne letterature attinsero il novello vigore che doveva renderle sì care e popolari.

Dopo il *Duca di Viseo*, Quintana produsse il *Pelagio*, e questa tragedia, nella quale la reazione drammatica viene spinta al maggior segno, rappresentatasi la prima volta nel 1805, otteneva un esito clamoroso, e consolidava la riputazione del poeta.

Prima di farmi intorno a questo componimento onde osservarne i difetti e le bellezze, darò di esso un

(*) Vedi l'Appendice a questo articolo.

sunto dal quale ne appaia al lettore il contesto, si ch'ei possa in certa guisa comprendere l'indole dell'ingegno di un poeta che per un breve tratto di tempo potè dirsi il rappresentante del gusto drammatico de' suoi connazionali, per quanto fosse esso diverso da quello che ben lungamente aveva regnato nella letteratura spagnuola, e ne era stato una delle più alte glorie (*).

I Mori hanno ormai tutta intera debellata la Spagna. Guidati dal terribile Munuza, essi invasero le Asturie; dopo ripetute vittorie ottenute ben più col tradimento che col valore, ne occuparono la principale città, Cione, e quivi posero la sede della dominazione araba di questa provincia della penisola. Indarno con disperate prove di valore Pelagio adoperò a sostenere la caduta fortuna della sua patria. Stremate le sue schiere, posta a prezzo la sua testa da Manuza, il condottiere arabo, ei scomparve dalla scena della guerra, nè più si ebbe novella di lui, e fu creduto estinto.

Ai buoni Spagnuoli, costretti a patire il giogo dell'infedele, parve degna d'invidia la sua sorte, poichè l'essere caduto estinto combattendo per la salvezza de' suoi gli toglieva di vederne l'ultima vergogna. E come mai avrebbe egli tollerato che sua sorella Ormesinda,

(*) Al presente lo scettro del dramma è tenuto in Ispagna da Gil y Zárate l'autore del *Don Carlos el hechizado*, del *Don Gusman el bueno*, e d'altre composizioni teatrali altamente applaudite.

Anche la signorita Dona Gertrudes Gomez de Avellaneda produsse ultimamente sul teatro della Crux a Madrid, con strepitoso successo, una nuova tragedia in quattro atti intitolata *Alfonso Munio*. Così il signor Gil y Zárate, come madamigella De Avellaneda non appartengono punto alla scuola di Quintana, ma sono i campioni della nuova maniera drammatica che, ricca di tutte le libere ardite forme proprie dell'antico teatro spagnuolo, per quel che è il movimento e il meccanismo dell'azione, nell'appassionatezza del linguaggio e nel psicologismo de' caratteri si avvicina al fare di Hugo.

della quale il barbaro Munuza erasi invaghito, corrispondesse all' amore di costui, e acconsentisse a dargli la mano di sposa? Ma Ormesinda, più che dall'amore, era consigliata a queste nozze da un nobile sentimento di pietà verso la patria. Munuza aveva giurato di far distruggere la città di Cione per punirla dell'avere ostinatamente resistito alle armi saracene. Ormesinda si umiliò ai piedi del vincitore per placarne la collera, e fu contenta di divenirne la sposa se rivocava il tremendo ordine già dato. Dal dì che Munuza prese ad amare Ormesinda, parve ammansarsi la sua cruda natura, tanto che il popolo vinto ebbe a provarlo e generoso e clemente nell'uso della vittoria.

Il dì stabilito alle sue nozze colla sorella di Pelagio, che ognuno crede perito nelle ultime battaglie, è già sorto. Ormesinda, combattuta da contrarii e violenti affetti, orgogliosa nel pensiero di avere col dono del suo cuore ottenuta la salvezza de' suoi concittadini, sul cui capo pendeva la spada di un vincitore sdegnato, ma confusa e dolente ad un tempo di dovere farsi sposa all' uomo che gloria e possanza ottenne nelle sventure della sua patria, facendo forza a sè stessa per celare il dolore che nel secreto dell'animo la strugge, si avvia all'altare ove i suoi congiunti sdegnano accompagnarla. E neppure il vecchio suo zio Faramondo, che con paterna tenerezza la allevò in compagnia di Pelagio, e che ancora quale sua figlia la ama, può vincere la ripugnanza naturale nel cuore di un generoso spagnuolo.... Ormai a lui non rimane che una muta solitudine e l'abbandono.... Allorchè d'improvviso in due giovani stranieri che gli si affacciano, ei riconosce Pelagio e il suo figlio medesimo Leandro, del quale fu detto che era perito assieme all' illustre suo amico il duce asturiano. Pari alla meraviglia è in Faramondo la gioia, chè se Dio salvò i giorni dell' eroe più temuto

delle Spagne, non è al tutto disperata la sorte di questa misera terra. E Pelagio istesso, nel cui cuore ribollono più caldi che mai que' generosi sensi che il fecero grande e paventato ai nemici, ha fiso di procacciare la salvezza de' suoi; ed animoso si appresta a tentar l'opera che redimerà i templi della patria dalla profana presenza degli infedeli, e laverà nel loro sangue la vergogna delle umiliate insegne cristiane.

O miei compagni,
Che nel grembo di Dio cogliendo il premio
Dell'alto valor vostro, or riposate,
I miei voti accogliete, e la speranza
Ch'io vendicar vi possa, e poi ch'io muoia.

Poichè ha disfogato con Faramondo gli affetti di cittadino, vuole Pelagio abbandonarsi alle dolci emozioni di fratello. Ei chiede conto di Ormesinda: Faramondo è costretto a narrargli in che modo la sorella del più temuto nemico di Munuza fosse consigliata a dare a costui la mano di sposa:

Grazia essa rinvenne
Presso gli occhi del barbaro: conforto
È per quanti la implorano: più lieve
Son per lei nostri ceppi.... Al vincitore
Nulla v'ha che resista... Amante, e' chiese
Di Ormesinda le nozze.... ed essa è vinta....

Ne freme Pelagio, e l'ira sua prorompe in parole che rivelano l'ardente e impetuosa sua natura. Ode che le nozze si stanno compiendo in tal momento; ei vuol accorrere per impedirle, fosse anco a prezzo di qualsivoglia sventura, e vuol tentare di opporsi ad un nodo che getterà l'obbrobrio anche sul suo capo. Riescono vane le parole colle quali il vecchio Faramondo si prova temperare il cieco suo ardore.

All'atto che tendeva la mano di sposa a Munuza, e proferiva l'irrevocabile giuramento, Ormesinda fu presa

da improvviso smarrimento, e venne condotta priva di sensi in un'appartata sala dell'Alcazar. Munuza, che ignora qual cagione possa avere prodotta in lei quella subita turbazione, se ne sdegna, e la rimbrotta con amare parole. — Ma Ormesinda è in preda a troppo violente emozioni; ella è troppo piena dell'imagine di Pelagio, che quale spettro sorto dalla tomba, si affacciò alla sua turbata fantasia a rampognarla del vile atto: ella invoca di potere per alcuni momenti disfogare nel silenzio e nella solitudine il suo dolore, onde poi più tranquilla e fors'anco lieta ricondursi alla presenza dello sposo. Lo sdegno, il dispetto, il dubbio agitano Munuza, ed a rinfuocare questi opposti suoi affetti, Audalla, mandatogli dal califfo di Damasco, uomo sordo ad ogni voce che non sia dettata dal fanatismo di una falsa credenza e da un barbaro spirito di oppressione, adopera a farlo vergognare del debole suo amore per Ormesinda, e vorrebbe consigliarlo a mutare in una dura oppressione il mite governo che finora egli impose al popolo vinto.

. . . . . Se così non domi
Questo popolo audace, che atterrito
Più che vinto, è prosteso a' nostri piedi,
Certa ruina aspetta.

Sono condotti alla sua presenza due cristiani, il vecchio Faramondo e un giovine sconosciuto a Munuza. Vengono costoro a riferirgli la novella della morte di Pelagio. Munuza è troppo generoso per mostrarne esultanza; e nondimeno, poichè questa nuova sventura caduta sui cristiani toglie loro ogni speranza di mai più risorgere, ei farà che si rassodi la conquista, e che la croce si curvi ormai dinanzi alla mezza luna. Male sa contenersi all' udire siffatte parole Pelagio, che sotto mentite vesti si presentò a Munuza quale nunzio della stessa sua morte; ma pure non è sì incauto da sco-

prirsi; ed è solo al trovarsi con Ormesinda e lungi dal cospetto di Munuza, che prorompe libero il suo sdegno, e si disfoga in amari rimbrotti.

> Scostati! A me sorella tu? Non mai
> Colei che qui soggiorna, e può allegrarsi
> Dove il tiranno e l'empietà tien seggio,
> Esser non può mio sangue. Una sorella
> Ben io m'avea delizia della Spagna
> E di Pelagio; virtuosa e fida
> Quanto infelice, nel cor mio l'affetto,
> Le cure della patria dividea;
> La sorte congiurata a' danni miei
> Me la rapì; quest'ora a me presente
> È un'apostata infame; orror m'inspira;
> Questa ai disastri della patria insulta;
> Questa infine mi abborre.

Un solo modo rimane ad Ormesinda a riparare al vergognoso suo fallo. Abbandoni lo sposo, fugga il consorzio degli infedeli, e si conduca con lui, Pelagio, sui vicini monti, ove asilo e difesa le daranno i prodi spagnuoli che non ancora piegarono il collo al giogo musulmano. Ma Ormesinda non trova nell'animo forza che basti al duro sagrificio; ella non sa abbandonare lo sposo e rompere la datagli fede. Freme alle sue ripulse Pelagio e la abbandona gettandole parole di sprezzo e minacce di guerra inesorabile agli abborriti Musulmani e di eccidio a lei stessa.

I primati di Cione, insofferenti del dominio de' Saraceni si sono radunati intorno a Pelagio, ed egli colle magnanime sue parole, co' forti suoi propositi li ha persuasi che la Spagna non può affidare a migliori mani il suo destino.

Pieni d'entusiasmo e di ammirazione delle maschie sue virtù essi lo proclamano concordi loro re. Ma Pelagio ricusa la corona, e se ne chiama indegno, perchè sul suo capo lo spergiuro della sorella ha gettato una

gran vergogna. Però le crude e ripetute istanze dei primati vincono la generosa sua ritrosia. Egli accetta lo scudo che gli è dato quale insegna del sovrano potere che la Spagna da lui salvata gli riconfermerà.

È recato un avviso che Munuza, ormai stanco di usare indulgenza al popolo debellato, quind'innanzi si propone opprimerlo con sempre più duri rigori. Verrà proclamata in Cione una legge barbara che imporrà ai cristiani di mutarsi alla empia credenza di Maometto. A siffatto annunzio divampa più ardente che mai l'ira che bolle in seno a Pelagio e a' suoi fedeli. Essi giurano l'esterminio degli abborriti nemici degli altari di Cristo. Dimani, al momento in cui si promulgherà la sacrilega legge, sarà dato il segno che farà sorgere gli oppressi fedeli a vendicare i patiti oltraggi e a respingere i nuovi che si minacciano. Pelagio ha giurato o di vincere o di morire nella santa opera cui Dio lo destina: i primati di Cione ricevettero il suo giuramento.

Nel frattempo Munuza ebbe segreti avvisi falsa essere stata la voce che si sparse della morte di Pelagio: egli anzi paventa che ei non muova improvviso verso l'Asturia, e si faccia capo di nuova occulta impresa, ordita dalla disperazione e dal tradimento. Il sospetto che Ormesinda, la sorella di Pelagio, ed or sposa di Munuza, sia consapevole di questa trama, fa sdegnoso e severo verso di lei il duce arabo. Egli ha dato ordini che si traggano in ceppi i due stranieri giunti poc'anzi a Cione, e dei quali corrono voci dubbie e sinistre. Sta interrogandoli Munuza, e sdegnato alle altere e tracotanti risposte di un d'essi, con minacciose parole lo investe.

Mal l'insano orgoglio,
Ch'ora spirano tuoi detti, all'opre infami
Il tradimento in te s'accoppia: vile

Esplorator qui a ribellion venisti:
La mia fiducia sorprendesti: hai posto
La mia sposa in angosce, ed incitasti
A violar la fede a me giurata
Un popolo tranquillo. Or dell' estremo
Periglio liberarvi quel Pelagio
Non potrà che mandovvi: e quanto giovami
Saper dal vostro labbro, ora i tormenti
Strapperanno e la morte.... Ove s' asconde
L' insensato? Quai sono i suoi progetti?
Quai nutre ancor speranze?

PELAGIO

Tremeresti
Ove il sapessi. Mal però t' apponi
Feroce musulman, se nella forza
E nel poter fidando, al voler tuo
Credi che tutto ceder debba. Campi
Devastar, case abbattere, di sangue
Inondarle potresti: il nostro labbro
A piacer tuo scior non potrai, qualunque
Sia tua possanza, o barbaro.

Sopraggiunge Ormesinda, la quale, ignara che Pelagio sia ancora sconosciuto a Munuza, per uno sfogo imprudente di affetto lo discopre.

Ora la sorte dell' eroe delle Spagne è nelle mani del suo più temuto nemico. — O pieghi la balda sua fronte alla legge del vincitore e tragga col suo esempio alla ubbidienza il popolo di Cione, o si appresti a morire. Pelagio non esita nella scelta. Egli abborre lo spergiuro, e disprezza la morte. La sua sentenza è proferita: all' istante si compirà. — Ma recano annunzio che Cione è insorta, che già rosseggiano di sangue le contrade della città, e cadono trafitti i guerrieri saraceni.

Munuza, furente, correrà a sterminare il vil gregge che osò levare il collo e invocare il potente soccorso di Dio per rovesciare l' insegna falcata. Fa tradurre in carcere Pelagio e il compagno di sue sventure, il fido Leandro. Ormesinda per suo ordine è tratta alla torre.

Non per altro pesano i ceppi a Pelagio, se non perchè gli tolgono di poter dividere co' suoi i pericoli della pugna ed eccitarli coll'animosa sua voce o alla vittoria o alla morte.

Oh se chiamarli
Potesse ancora il labbro mio! Coraggio
Nei loro petti accendere! Me stesso
All'aspro suon dell'armi anco una volta
Incitare a combattere! Se avversa
Pur mi fosse la sorte, se i miei giorni
Troncar serbato è a ferro saraceno
Cadrei da forte in campo: e degno allora
Del viver mio, di quel supremo grado
A cui svelto mi vollero, l'estremo
Istante mio sarebbe: ma, prigione
Qui sono, essi combatton: glorioso
Fine li aspetta: a morte infame io resto!

Indarno Leandro, suo compagno, nel carcere ove venner chiusi, adopera a rianimare gli oppressi suoi spiriti. Ora che è tolto a quell'anima ardente ogni possibilità di effondersi in magnanime azioni, giace prostrata e muta come già fosse sepolta nel silenzio della tomba. Ma un' improvvisa ventura lo fa risorgere a nuove speranze e lo riaccende di novello ardore.

Ormesinda, mentre fervea la battaglia, potè fuggire dalla torre dell'Alcazar, e fu suo primo pensiero accorrere a liberar di prigione il fratello arrecandogli oro ed armi perchè possa fuggire.

Ma Pelagio non esulta al pensiero di potersi condurre in salvo; bensì è lieto che gli sia conceduto di accorrere a pigliar parte al conflitto.

Alla battaglia,
Alla vittoria corro. Ah sì, Dio stesso
Se pugnar ci consente, in poter nostro
Abbandonato ha già questo tiranno.

Egli ora predice la vittoria certa a' suoi, e sordo ad ogni voce di Ormesinda, esce con Leandro, e vola seco

lui sul luogo della pugna. Questa dal valor di Pelagio è decisa a favore dei fedeli, e le insegne musulmane sono trascinate nel sangue e nella polve. Munuza, ora che fu vinto, non vive che alla vendetta: accorre nel carcere di Pelagio per trafiggerlo di sua mano. Ormesinda vuol chiamarlo a meno barbari sensi, ma il feroce saraceno sdegna udirsi ricordare una pietà colpevole e improvvida. Egli vuol la morte di Pelagio. Ma Pelagio più non si trova nella carcere. Chi fu a procacciargli salvezza? Ormesinda vien punita del generoso suo atto; ella cade trafitta per mano dello stesso suo sposo. Al momento medesimo ecco accorrere Pelagio vincitore per far salva la sorella. Ma gli è additata da Munuza stesa al suolo e immersa nel suo sangue medesimo. — « Pera Munuza, » grida Pelagio. — « Pera Munuza, sì, ma di sua mano, » gli risponde il feroce arabo; e si trafigge col ferro medesimo che uccise Ormesinda. « È paga al fine la giustizia del cielo, » esclama Pelagio.

Oh Spagnuoli, quel sangue
Bagna la culla di un nascente impero,
E ben altro che pianto e dolor vano
Da voi chiede. — Riposo più non v'abbia:
Chè a compiuto trionfo il volger solo
Basterà d'anni e secoli. — Se tempo
Mai verrà che prostrare, ed al servaggio
Ridur la patria or libera s'attenti
Un insolente popolo, che pari
Ardimento e costanza i nostri figli
L'indipendenza a conservarne accenda:
E l'alta gloria e libertà di Spagna
Ad eternare il vostro esempio valga.

A noi sembra sommamente da lodare in questa tragedia l'ardente spirito patriotico che tutta da capo a fondo la riscalda. Il carattere di Pelagio è delineato con robusto pennello, e l'eroica sua anima si manifesta nei generosi e forti sensi che incessantemente ei professa, nella grande sua pietà per la vergogna e le sventure

della diletta sua Spagna, nel proposito virile di spendere tutto sè stesso alla liberazione di essa. Senonchè crediamo ravvisare un difetto capitale, che all'osservatore attento vie più scopertamente si addimostra perchè appunto deriva in certo modo dai pregi or accennati. E ci spieghiamo. Quanto è più grande l'ardore che spira da ogni parola di Pelagio, quanto è maggiore l'impeto della sua patriotica eloquenza, e vie più riprovevole ne appare la sua inazione, vie più aperta si svela l'inaccortezza del poeta, il quale mentre si sforzava a far tanto a lungo e con sì gran fuoco declamar il suo eroe, non avvisava a farlo operare. E in fatto osserviamo quali siano gli atti di valore, le prove di verace ed effettiva virtù o militare o civile che ne dà Pelagio in tutto il corso di questa tragedia? Con una temerità che di leggieri poteva tornar funesta a lui medesimo ed a' suoi ei si introduce nel palazzo del principe moro, il suo capitale nemico, confidente che non abbia ad essere riconosciuto sotto le semplici spoglie di uno straniero. Ma e com'è egli mai possibile che tra i tanti capi saraceni seguaci di Munuza non siavi un solo che lo vedesse altra volta sui campi di battaglia, e riconosciutolo lo scuoprisse, sicchè gettato in una carcere avesse poi a diventar ostaggio a danno del suo popolo oppresso, o subire con una morte inutile, incompianta e vergognosa, la punizione di un' audacia senza esempio? Nè si accontentò Pelagio al solo introdursi nell'Alcazar, ove può essere tratto dal desiderio di rivedere, dopo lunga lontananza, la sorella e rampognarla amaramente dell'avere ella data la mano e il cuore al nemico della patria e del nome spagnuolo, ma vuole e ottiene di essere addotto alla costui presenza, e con qual pro, noi domandiamo, se non è quello di correre maggior rischio al venire scoperto e gettato ne' ferri, appunto allora che maggiore era per

lui e pe' suoi il bisogno di tenersi celato, mentre la congiura, che si ordiva a danno del popolo conquistatore, doveva appunto fondarsi sulla supposta morte di Pelagio? Se valga la pena di scegliere a protagonista di un componimento tragico un eroe della storia, famoso al pari di questo, per appresentarcelo rimpicciolito in siffatta guisa, la non è cosa a mostrare la quale si richieggano troppo sottili argomentazioni. E torniamo a dirlo, non può essere iscusato il poeta in grazia delle molte e belle e anzi magnifiche cose che fa declamare a questo suo eroe, e de'magnanimi sensi ch'e' gli presta. *Dramma è azione*, e non altro che azione si vuole nelle composizioni drammatiche, a qualsivoglia genere appartengano; movimento, vita non per sole parole ma in fatti, in opere generose e forti, o almeno nobilmente audaci, e che rivelino animi gagliardi, sia pure nella virtù o nel vizio; il contrasto delle passioni, non la sola loro analisi; la tempesta degli affetti, non la sola loro pittura.

Poichè ci è offerta una tragedia ov'è primaria figura un Pelagio, il vincitore d'Ansena, l'eroe d'Ollales, quel forte che richiamò a novella esistenza politica il popolo spagnuolo, e che senza alleanze, senza oro, senza risorsa di alcuna guisa, a capo d'un branco d'uomini sgomentati ed inviliti, seppe tener fronte ad eserciti vittoriosi e conservare le sterili sue rupi, e incivilire e agguerrire i suoi soggetti, noi avevamo diritto di vederlo nella pratica azione delle sue magnanime virtù, nella pienezza di quella gloria che corona gli uomini grandi così nella pompa della vittoria come tra le lotte della sventura.

E all'opposto, dove e in quale modo ci è appresentato il Pelagio del signor Quintana? Declamatore nei primi due atti; declamatore nel terzo, ardente, facondo tante volte ma sempre fuor dell'azione, sempre ozioso,

nè mai affaticato dall' opera del senno o della mano, bensì dal lungo e incessante e affannoso parlare. E nel quart' atto, spiato dai satelliti di Munuza, messo in ceppi e trascinato per violenza al cospetto del capo saraceno; è scoperto e gittato ignominiosamente in una carcere quale esploratore insidioso nel momento medesimo in cui la sua gente insorse in armi per difesa del nome spagnuolo e degli altari di Cristo. Combatterà dunque in campo aperto, esporrà il petto alle nemiche spade fin l' ultimo de' soldati raccolti sotto le insegne della patria dal prestigio del nome di lui, mentr'egli stesso, Pelagio, il potente, il grande eroe, chiuso in una sotterranea stanza, se ne starà a lamentare indarno quella audacia che il fe' stoltamente cadere in poter de' nemici nel momento in cui appunto era più bisognevole la Spagna del soccorso della forte sua spada? E in quale modo poi accade ch'ei possa infrangere i suoi lacci, e fuggendo dal carcere, togliersi all'ignominia d'una morte oscura, incompianta, inutile? Non già per sua virtù, non già per un atto di suo disperato ardimento o d'astuzia; ma il forte proposito di una giovine donna, di quella medesima sua sorella che di tanti umilianti rampogne ei colmò, e che ora nell'estremo suo pericolo accorre a lui, lo scioglie dalle catene, e lo fa libero per poter volare ove si combatte e si muore per le patrie insegne. Osservazione singolare! La vera azione drammatica di questa tragedia del signor Quintana comincia appunto al momento in cui la tragedia stessa ha fine; onde quasi saremmo tentati a dire che tutti i cinque atti, sebbene lunghetti anzi che no, e tumescenti di splendide e robuste allocuzioni, altro non sono che una sproporzionata protasi, troncata nel miglior punto e senza che altro faccia compiuto il componimento ed adempia ai principali canoni dell'arte, i quali ingiungono una giusta armonia del disegno nella regolare proporzione delle sue parti.

Ci siamo a bella posta fermati su questa critica onde avvertire che, a giudizio nostro, l'illustre poeta spagnuolo è appunto caduto nel difetto da noi notato per avere voluto racchiudere l'azione della sua tragedia nei severi limiti dell'antica forma. Che se, all'incontro, rinunziando al non invidiabile vanto di riformatore delle licenze del vecchio teatro spagnuolo, egli svolgeva la sua tela nel libero e largo modo praticato dai grandi maestri della sua nazione, l'azione tragica sarebbesi da sè stessa ingrandita, un campo ben degno della sua alta rinomanza dischiudevasi al principale eroe, il genio del poeta spaziava a molto maggior agio, e il componimento, invece di riuscire povero di varietà nei quadri, vuoto, o poco meno, di incidenti caratteristici e di movimento, attingeva dall'ampiezza del soggetto storico una vita tutta sua propria, si incarnava di fatti, e non stemperavasi in sovrabbondanti squarci di passionata eloquenza.

Quando pensiamo che il signor Quintana ebbe a scrivere il suo *Pelagio* pel popolo medesimo cui fu dato tante volte ammirare quelle meraviglie della letteratura teatrale che sono l'*Assedio di Numanzia* di Cervantes, l'*Adorazione della Croce* di Calderon, ed altri simili grandiosi poemi drammatici ne' quali la fantasia spiega i suoi più audaci voli, ne fa pena il vedere i vani tentativi d'un poeta che, mentre crede ricondurre l'arte a' suoi più puri principii, non avvisa che altro non fa se non se chiudere a sè stesso le più rigogliose e pure fonti della ispirazione.

Considerata però sotto il punto di vista tutto opposto a quello della nuova scuola drammatica, la tragedia del signor Quintana è un lavoro lodevolissimo, e il valente traduttore che la vestì di buoni versi italiani, fece opera benemerita alle nostre lettere.

APPENDICE

Mi è qui duopo aggiungere alcuni cenni biografici intorno a Martinez de la Rosa, non solamente per essere egli uno dei più distinti autori drammatici Spagnuoli, ma anche perchè appunto di recente venne regalata alla letteratura italiana la versione di un suo componimento, dovuta alla diligente penna del conte Sanseverino, uno de'pochi i quali estimano che il pingue censo avito e la nobiltà del nome non danno diritto a un superbo ozio, ma ingiungono l'obbligo di un'utile ed onorevole laboriosità.

Quando la Spagna, dopo il famoso Convegno di Baiona, colpita dalla minacciosa preponderanza di Napoleone, insorgeva d'un sol lancio a protestare coll'armi in pugno contro l'invasione di un'abborrita sovranità, il signor Don Francisco Martinez de la Rosa, di soli venti anni già professore di filosofia morale nell'Università di Granata sua patria, abbandonava i pacifici studii per gittarsi nel vortice delle politiche vicende. Convertita la sua cattedra di professore in tribuna patriotica, facevasi redattore di un giornale destinato ad eccitare il popolo spagnuolo a persistere nella lotta.

La troppo giovine sua età gli impediva di prender posto nelle *Cortes* proclamate dopo la caduta della Giunta centrale di governo, costretta dalla spada vittoriosa di Napoleone a disciogliersi, non senza prima avere confidata la tutela dei nazionali diritti ai rappresentanti naturali della Spagna. A quel tempo il signor Martinez de la Rosa riducevasi in Inghilterra per ivi dedicarsi tranquillamente allo studio delle istituzioni civili e politiche che un giorno avrebbe applicate al regime interno della sua patria.

Nel 1811 faceva ritorno alla Spagna e rifuggivasi in Cadice, ultimo asilo dell'indipendenza della Penisola. Legato in amicizia coi membri più distinti delle Cortes, con Arguales, con Quintana, autore della tragedia *Pelagio*, di cui si è discorso nello scritto che precede, e con altri giovani spagnuoli rappresentanti la letteraria aristocrazia di quella prima Assemblea nazionale, il signor Martinez de la Rosa prese parte non piccola alle loro fatiche destinate alla liberazione e rigenerazione della Spagna.

Dopo avere publicato a Cadice un canto epico, composto nel 1809 in onore degli immortali difensori di Saragozza, un *Compendio Storico* della rivoluzione delle Spagne, già edito a Londra; dopo avere fatto rappresentare con gran fortuna sotto il titolo: *Lo que puede un empleo* (Il potere d' un impiego), una commedia satirica, destinata a svergognare quello sfrenato amore degli impieghi che signoreggia e corrompe le coscienze, produsse al teatro, nel 1812, fra gli entusiastici applausi di tutta Cadice, la prima ed una delle più fortunate sue tragedie, voglio dire la *Viuda de Padilla* (La vedova di Padilla), il cui soggetto, molto appropriato alle circostanze, ritraeva assai vivamente l' ultimo episodio della guerra de' Comuni di Castiglia contro Carlo V.

Ove si rifletta che questa tragedia, povera anzichenò di azione, ma piena di energici squarci, spiranti la più veemente fierezza castigliana, si rappresentava per la prima volta, al rimbombo del cannone, in una città assediata, su un teatro eretto all' infretta per supplire ad altro distrutto poco anzi dalle bombe nemiche, non riuscirà difficile comprendere quali trasporti di fanatismo svegliar dovesse.

Intanto il signor Martinez de la Rosa toccava i venticinque anni, l'età giusta a poter prender posto nelle *Cortes* ove siedeva fra più caldi sostenitori dei nazionali diritti. Le sorti napoleoniche volgendo alla peggio, Ferdinando usciva dalla sua prigionia di Valencey, e riducevasi in Ispagna, ove da re assoluto che n'era partito, ritrovavasi a fronte la costituzione di Cadice. Stolto non men che freddamente crudele egli vendicavasi con atti di insensata tirannide di coloro che durante il suo esiglio avevano saputo difendere la indipendenza della Spagna contro l'invasione straniera, e tutelare la regia maestà ponendola sotto la salvaguardia delle popolari franchigie.

Il signor Martinez de la Rosa fu tra coloro ch' ebbero maggiormente a patire le insensate persecuzioni di Ferdinando. Condannato per arbitrario decreto a ridursi esule in uno de' presidii spagnuoli sulle coste d'Africa, trovò nel nuovo suo stato i conforti dello studio e della poesia. Fu in questo tratto di tempo che compose un' *Arte poetica* ad imitazione di Orazio e di Boileau; tradusse in versi spagnuoli la lettera ai Pisoni del poeta latino, e preparò altri diversi lavori che poi rese pubblici colle stampe.

Così passò quattro anni, in capo ai quali la rivoluzione spagnuola del 1820 lo richiamò alla patria ove prese parte

attivissima alle cure del novello governo costituzionale. Fermo a combattere gli eccessi di una cieca democrazia, ma perseverante ad un tempo ne' generosi principii di un illuminato liberalismo, ci vide con rammarico tradite le speranze della Spagna dalle cieche passioni dei partiti, e dalla mala fede di Ferdinando, che stanco di ubbidire alla costituzione giurata, affidò a centomila baionette francesi la difficile opera di porla in pezzi.

Il signor Martinez de la Rosa dovette condannarsi volontario ad un terzo esiglio, e si ridusse in Francia ove lo prese novellamente il nobile suo amore per la poesia e per gli studii letterari.

A Parigi fece stampare e pubblicò nel 1829, coi tipi Didot, la collezione in cinque volumi delle sue opere letterarie (*Obras literarias*). Il primo volume contiene l'*Arte poetica* che, come già dissi, compose nel primo suo esiglio nel presidio d'Africa. L'autore spagnuolo, giovandosi degli scritti di Orazio e di Boileau, seppe congiungere in una sola opera i differenti loro pregi. Adattando ingegnosamente le massime de' suoi antecessori al genio della sua lingua e della sua nazione, egli diede alla Spagna un codice poetico di molto superiore a' suoi scritti politici. Fatalmente così le leggi della poesia come quelle della politica non hanno valore che in proporzione del genio e dei costumi dei popoli, ed il genio della Spagna dorme ancora del sonno medesimo in che è sopita la sua libertà. Al suo poema il signor Martinez unì un commentario in prosa che occupa tutto il secondo volume delle sue opere, e che è forse di gran tratto superiore in pregio al poema stesso. Questo lavoro, modestamente offerto quale appendice sul Poema didatico, sull'Epopea, la Tragedia e la Commedia, non è nientemeno che una vera storia critica di questi quattro rami della letteratura spagnuola, dalla prima era letteraria della Spagna fino alla fine del passato secolo; storia scritta da maestro, e piena di savio giudizio, di gusto dilicato, di elevate idee e di vasta erudizione.

Il terzo volume delle *Obras literarias* contiene, oltre il poema *Saragozza*, e la tragedia la *Vedova di Padilla*, della quale ho già parlato, una commedia di costumi, rappresentata a Madrid con gran successo, e spesso imitata sui nostri teatri. Essa è intitolata la *Nina en casa y la madre en la mascara* (La figlia in casa e la madre alla festa da ballo). È questa la piccante satira di un vizio sociale comunissimo

a' nostri dì, in cui le donne non sanno rassegnarsi ad invecchiare, e passano la loro vita a lottare invano contro il tempo; scritta alla foggia delle vecchie commedie spagnuole in versi sciolti di otto sillabe, molto acconci alla rapidità del dialogo, questa commedia, al dire di alcuni critici, è sfavillante di spirito e di estro; l'idea morale che ne costituisce il fondo riceve spicco dalla bontà della forma.

I due ultimi volumi delle *Obras literarias* comprendono, tra le altre produzioni, una bella tragedia del genere severo, *Edipo*, nella quale l'autore trovò modo ad essere originale dopo Sofocle, Seneca, Voltaire e Dryden; la tragedia intitolata *Morayma*, che si vuole sia l'opera prediletta dell'autore; e per ultimo la *Congiura di Venezia*, ultimamente, come già si è accennato, recata in ischietta prosa italiana col titolo la *Congiura di Baiamonte Tiepolo in Venezia.*

È in questa tragedia poverissimo l'interesse per la semplice ragione che poverissimo vi è il contrasto delle volontà determinate dalle diverse passioni e dalla maggiore o minor veemenza de' caratteri. Un branco di congiurati che con mezzi meschini, almeno apparentemente, e con fredda e fiacca deliberazione si accingono all'opera di rovesciare uno Stato terribile per antica radicata potenza, forte per cupa saggezza e consumata sperienza delle arcane arti di governo, non lasciano per un momento in dubbio lo spettatore che la troppo rischievole, o, per dir meglio, imprudente e stolta impresa non abbia a riuscire a tristo fine. E manco male se prevedendosi dalle belle prime scene l'infausto esito della congiura, e non rimanendo per questo conto alcuna sospensione nell'animo dello spettatore, costui potesse prendere almeno qualche interesse pei casi particolari in cui sono posti i due principali e più attivi personaggi dell'azione. Ma anche questo particolare effetto è mancato per due principali ragioni; la prima perchè la natura di que' due personaggi, Ruggero e Laura, è troppo comune e, sto per dire, volgare, sicchè, nè dalle determinazioni del loro animo, nè dagli sfoghi delle loro passioni v'è speranza di vedere d'alcun modo od alterato, o sospeso il precipitoso e inevitabile impeto de' casi; la seconda perchè dalla poco men che puerile loro debolezza vediamo guasta e tradita goffamente un' impresa di gravissima importanza, tanto che quel po' di interesse e di pietà che vorremmo prendere per le sventure che colpiscono que' due tapinelli innamorati, è d'un tratto soffocato e spento dal pensiero che per cagion loro viene ad essere convertito in lagrimevole

catastrofe un attentato generoso che poteva sottrarre la patria ad abborrita tirannide.

Non pago di avere arricchita la letteratura del suo paese, il signor Martinez de la Rosa concepì nell' esiglio il nobile ardito pensiero di far rappresentare sulle scene straniere, un dramma scritto da lui in una lingua che non era la sua. Il dramma francese *Aben-Humeya, o la rivolta dei Mori sotto Filippo II*, fu rappresentato a Parigi al Teatro della *Porte-Saint-Martin* nel luglio del 1830, e la riuscita che lo coronò, fu ben meglio dovuta all' elevatezza delle idee dell' autore e all' originalità del suo tentativo, anzichè al merito letterario di una composizione, il cui stile studiato manca naturalmente di vigore, di precisione e di spontaneità.

La rivoluzione di luglio sopraggiunse ad interrompere le rappresentazioni di *Aben-Humeya* e a rispingere un' altra volta il suo autore nel turbinio della vita politica.

Ferdinando VII dopo avere richiamato in vigore dal suo letto di morte la prammatica sanzione del 29 marzo 1830, e condannate le speranze al trono, troppo audacemente concepite dal fratel suo Don Carlos, spirava lasciando il sovrano retaggio alla figlia Isabella, ed a Cristina le redini del governo.

Fu sul finire del 1831 che Martinez de la Rosa, veduto che senza pericolo poteva dar fine al suo volontario esiglio, lasciò la Francia, e si ricondusse in Ispagna, ove dopo la pubblicazione della amnistia politica decretata dalla regina Cristina, rivide Madrid per continuare in pace e nel seno della propria famiglia i prediletti suoi studii letterari.

Intorno a questo tempo pubblicò la raccolta delle sue poesie liriche, e compose un' opera in prosa grandemente stimata in Ispagna, intorno ad uno de' più celebri eroi spagnuoli del secolo XV. Questa singolare biografia, che può dirsi un eloquente ed eruditissimo brano di storia, è ntitolata *Vita di Hernan Perez del Pulgar*. Stava terminando di correggere le bozze di questo nuovo suo scritto, allorchè la regina Cristina lo chiamò d'improvviso ad occupare il posto di presidente del Ministero in luogo del signor Zea Bermudez. Da questo momento il signor Martinez de la Rosa appartiene per intero e assolutamente alla vita politica; la critica letteraria non ha più nulla ad occuparsi intorno a lui.

IDEE

SUL DRAMMA STORICO

NE' SUOI RAPPORTI COLL' ODIERNO TEATRO ITALIANO.

« . . . Ciò che importa nel dramma è l' efficace trattazione degli affetti e il profondo commovimento delle moltitudini adunate. **E se il poeta** può darci questo, questo solo, gli siano rimessi pure tutti i suoi peccati. »

C. Cattaneo. *Politecnico*, vol. V, pag. 462.

È mestieri convenire in una verità oramai riconosciuta inconfutabile: la critica moderna, applicatasi troppo intesamente a' giorni nostri ad emanare le normali discipline delle arti del pensiero e del sentimento, errò in questo che spinger volle troppo in alto le sue pretese, e, per la smania di far pompa di superiori vedute e di profondi pensamenti, confuse i confini dell' arte propriamente detta con quelli della scienza. Non si vuol negare con questo che la critica letteraria del

secolo XVIII non fosse troppo servilmente ligia ai principii della forma, e per una tal quale scolastica sua tendenza, mentre con soverchio zelo si curava del bello materiale, non trasandasse, oltre il bisogno, il bello morale, e mostrasse quasi di non pur sospettare che la poesia e le arti in genere possono ricevere nuovo soffio di vita dal lume della filosofia e dallo studio conscienzioso dell'umanità ne' suoi più vasti rapporti col passato, col presente e coll'avvenire. Ma è facile d'altra parte persuadere ogni mente ragionevole che, se la critica del trascorso secolo, per troppa grettezza di principii e povertà di vedute, circoscriveva oltre il bisogno il campo delle artistiche creazioni, e voleva troppo tarpate le ali delle poetiche fantasie, sicchè queste non potessero elevarsi da terra che di cortissimo tratto; all'incontro la critica del secolo nostro, che superbamente si piacque chiamarsi filosofica, si gettò all'eccesso opposto, e per smania di reazione si lanciò a volo troppo ardito verso le inaccesse turbinose regioni del pensiero, ove il poeta e l'artista, mentre sperano di avere a respirare un puro aere che li ravvivi, si trovano poco meno che soffocati dalle ardenti emanazioni di una estetica trascendentale. Sta bene certamente il pretendere che il poeta, il pittore, il musico, disdegnando di ispirarsi alla fonte di un bello al tutto sensuale, procurino di far serva la forma al concetto, e arditamente si provino far tema de' loro canti e delle loro pitture gli alti destini dell'umanità; sta bene il volere che le arti e la poesia abbiano a prefiggersi uno scopo morale e tendere la mano alle scienze storiche e filosofiche nell'opera della sociale rigenerazione; ma è poi stranamente ingiusto che nell'assegnare al poeta, al pittore, al musico questa sovrana missione, non si badi per nulla al pericolo di spingerli fuora del naturale loro sentiero, far loro dimenticare che prima di ogni cosa eglino pensar denno

ad essere poeti, pittori e musici, per la boria di volere convertirli in filosofi umanitarii e in maestri di sociale sapienza, e, sto per dire, di antropologia e di simbolica!

I danni derivati alla poesia e alle arti imitative in genere da questa troppo superba tendenza della critica sono immensi; e basti solo l'additare tante opere, sia poetiche sia artistiche, preconizzate al loro primo apparire come prodigi di sublimità, ed indi a breve tempo cadute poco meno che in dimenticanza, per convincersi del pernicioso traviamento di tanti ingegni che pure avrebbero poggiato a somma altezza se non abbandonavano il culto de' più ovvi e semplici e naturali canoni del bello. — Senza ricorrere ad esempii che potrei togliere in buon dato dalla cronaca della letteratura e dell'arte contemporanea de' Francesi e de' Tedeschi, vorrei limitarmi a gettare un solo sguardo ad alcune rumorose aberrazioni della letteratura e dell'arte contemporanea italiana; ma alcuni dilicati riguardi mi ingiungono ora di sfiorare a malappena un tema che forse in altra più opportuna occasione mi proverò a svolgere col necessario ardimento.

Riconduco intanto il discorso là d'onde sono partito per dire che se il poeta e l'artista in genere tendono a una pericolosa meta allorachè per cieca presunzione si propongono uno scopo troppo più alto di quello cui deve mirare la poesia e l'arte ove amino raccogliere il miglior frutto che da esse naturalmente dobbiamo aspettarci, il poeta drammatico, che più specialmente ha la sola e peculiare missione di volgersi alla moltitudine (ed è questa una verità di principii che alcuni critici mostrano dimenticare troppo spesso), è fuori al tutto della giusta via alloraquando, per la brama di ubbidire a dottrine troppo filosofiche per essere artistiche, per la vanità di addimostrarsi da più di quanto gli è

prescritto dall'arte sua, dimentica l'eletto obbligo di questa, commovere gli affetti dello spettatore, parlare più al cuore che non alla ragione di lui, scuotere con forti e nobili impressioni la sua mente, anzichè offrire troppo elaborato pascolo al suo intelletto.

Il Manzoni, e con lui alcuni pochi estetici che, o per amore del nuovo o per bizzarria del singolare, si fecero a proclamare quale canone dell'arte drammatica moderna una tal quale elevata interpretazione filosofica della storia, subordinata alla piena e rigorosa osservanza della storica verità, dettando le sublimi loro teorie nella solitudine del gabinetto non pensarono che ingiugnere al poeta drammatico di svolgere in tutta la precisa ampiezza de' suoi dati od uno od altro di que' gran quadri ne' quali si espone od un intero periodo storico od un grande fatto pubblico risultante da un inestricabile complesso di cause e d'effetti, di antecedenze e di conseguenze, è uno stesso che costringerlo a rinunziare alla possibilità di ordire la sua tela in guisa che semplice, chiaro e di facile comprensibilità se ne offra il soggetto in quella trattato; è uno stesso che vietargli di rendere attraente il suo quadro per unità e intensità d'interesse, è insomma uno stesso che fargli impossibile di adempire all'uficio cui vuolsi riservata l'opera sua. E in questo proposito ecco quanto mi accade in acconcio di osservare anzitutto.

È una verità inconfutabile che le più savie leggi cui deve ubbidire un autore drammatico, sono quelle che più strettamente concordano colle condizioni di intelligenza e di cultura del pubblico al quale esso autore ha da dedicare i prodotti del suo ingegno. Perchè questi ottenere possano lo scopo cui sono propriamente destinati, perchè riesca il poeta a scuotere la moltitudine raunata ne' teatri, e farla convinta delle alte verità morali e psicologiche acchiuse nel suo dramma, è

mestieri anzitutto sia questo svolto in modo da far agevole alla moltitudine stessa lo afferrarne di primo tratto l'insieme, comprenderne il soggetto senza che le sia necessario il dispendio di un'erudizione o finezza critica che una moltitudine difficilmente possiede, o pel meno non può non costarle fatica di mente il dovere servirsene in un'occasione ch'ella non destinava che a ricreamento dello spirito e ad animato e seducente pascolo dell' anima. Ed ecco derivare da ciò la prima inesorabil legge cui debbe obbedire il poeta drammatico, quella di subordinare la forma de' suoi componimenti alle molteplici esigenze che la scena impone; ecco per lui la necessità di sottostare ad alcune regole di mera pratica, ma pure imperiose, anzi inevitabili; voglio dire, quella della durata e misura del componimento stesso; quella di una tal quale euritmica divisione in parti, ossia atti che dieno luogo ai necessari riposi; quella di una limitazione ragionevole nelle sceniche trasformazioni, che troppo frequentemente e repentinamente usate, ingenerano confusione e scemano o pel meno rallentano e pregiudicano la tanto necessaria rapidità dell'azione; quella di una ragionevole limitazione nel numero de' personaggi in modo che ben pochi di essi abbiano parti principali, e parti al tutto secondarie sieno assegnate agli altri, per isfuggire al rischio che dando troppa importanza a molti di que' personaggi, non sappia poi lo spettatore su quale o su quali di essi concentrare le sue simpatie o le sue apprensioni, ec. Agli estetici trascendentali, già ripetutamente accennati, cui piacque piantare i fondamenti del moderno dramma nelle nubi di un cielo finora intentato o malamente tentato anche dal volo ne' più forti campioni della scuola così detta *storica*, le modeste e al tutto materiali difficoltà ora da me passate in rassegna, parranno, senza dubbio, così grette e volgari ed umili

da farli sorridere di compassione o poco meno. Ma io rispondo loro che quelle difficoltà sono tutt'altro che frivole e da non aversi in verun conto da chi scrive cose drammatiche, ma che anzi le ritengo essenzialissime e vitali nella quistione dell'arte; la quale debbe porsi innanzi ad ogni altra, perchè il dramma, checchè voglia dirsi in contrario, è anzitutto opera artistica. E quand'anche non avessi a mio favore i principii, potrei farmi forte delle prove di fatto, le quali mi mostrano che appunto alcuni de' più grandi capolavori del genio drammatico antico e moderno, perchè composti senza rispetto alle materiali regole indicate poc'anzi, o tosto o tardi ebbero il bando dalla scena, e caddero poco meno che nell'obblío della moltitudine, al cui ricreamento erano o voleano essere stati creati, e finirono per rifugiarsi nelle biblioteche dei dotti e degli estetici trascendentali, non ultimi a lasciarli dormire sotto la veneranda loro polve, sebbene di tempo in tempo affettino onorarli di culto entusiastico.

In Inghilterra, in Germania, in Francia, ove si hanno pure in tanta venerazione Shakespeare, Schiller, Göthe, e pochi altri, allorchè si vogliono rappresentare le sublimi opere di questi genii sovrani, proposte dalla nuova scuola critica a modelli per l'ampiezza e libertà della forma, pel vasto ardimento del concetto filosofico, per la scrupolosa osservanza della verità storica, in quale altro modo vengono offerte sulla scena se non se audacemente ritagliate, accorciate, ridotte poco più che alla metà delle originarie loro proporzioni? Che cosa addiviene di quella sì lunga lista de' personaggi che il poeta destinava nell'audace suo concepimento a rappresentare come in altrettanti tipi diversi e opposti le varie fisionomie caratteristiche dell'epoca? Che cosa addiviene di quelle tante mutazioni sceniche, di que' tanti quadri episodici che pure sono sì importanti a far

compiuto il vasto pensiero del poeta? Sagrificati senza troppi riguardi al bisogno di agevolare la rappresentazione materiale del dramma, limitandone la lunghezza coll'orologio alla mano e giusta il tempo che può convenientemente durare uno spettacolo scenico, furono levate di pianta, perchè non sussistessero concentrati e raccolti che que' soli punti dell'azione nei quali primeggia il vero interesse drammatico, la raffigurazione de' casi individuali e la pittura delle particolari passioni ed affetti costituenti nel loro insieme il così detto intreccio, ossia la favola che il poeta aveva involto in un frondame di sviluppi accessorii e di dialogizzate digressioni storiche troppo lente, e quindi d' ingombro al rapido trascorrere dell'azione stessa verso il finale scioglimento.

La conseguenza più naturale che vuolsi dedurre da così fatte osservazioni, non è altra se non se questa che a volere scrivere per la scena è duopo assolutamente svincolarsi da certe tiranniche leggi di assoluta verità di fatti, di filosofico concetto, di storica imparzialità e scrupolo; è duopo rinunziare alla pretesa di svolgere nelle ampie sue proporzioni la raffigurazione morale e politica di que' grandi periodi della storia, i quali, ove sien ritratti con pennello maestro, otterranno di sedurre l'immaginazione e fare ammirato lo spirito di un lettore erudito e ricco di fina perspicacia, ma sfuggiranno poco men che incompresi all' attenzione dello spettatore volgare che nel teatro non sa recar altro fuorchè molta suscettività di emozioni e prontezza di istintivo criterio. Nè con questo si vuol affermare che non vi possa essere un genere di dramma il quale, assestandosi a tutto suo agio nei vani di una forma poco men che illimitata, ottenga di raccogliere in sè tutti gli elementi e principali e secondarii opportuni, anzi necessari a ritrarre nella sua pienezza un

grande fatto storico, scrupolosamente rispettando i rapporti di causa e d'effetto, le menome modificazioni dei molteplici personaggi destinati a raffigurare quel fatto sotto i suoi più varii aspetti, i nessi diversi, altri sporgenti, altri poco men che mascherati, tra le vicissitudini infinite in che que' personaggi s'avvolgono, ec. In questo genere di dramma a dimensioni colossali sarà giusto pretendere la stretta osservanza della verità storica, le più esatte convenienze di località, di tempo, di costume, insomma l'interpretazione precisa della natura così morale come materiale del fatto primario e de' secondarii, i quali nel loro complesso costituiscono quel primo; ma questo genere di dramma, che non potrà mai essere degnamente trattato se non se da ingegni più pensatori che passionati, più forti di erudizione e di talento d'analisi che di affetto e di sentimento, questo genere di dramma dovrà rinunziare a comparire mai sulla scena; chè, in primo luogo, improbabile o, per dir meglio, impossibile sarà il darne così perfetta la rappresentazione nel totale de' suoi complicati e, sto per dire, inestricabili meccanismi da sperarne mai un esito a malappena mediocre; in secondo luogo, improbabile o, per dir meglio, impossibile risulterà l'ottenere che la folla assembrata per udirlo recitato, rechi sulle panche del teatro la volontà di intensa attenzione, il corredo di acume critico e di erudizione necessaria á ben afferrare il complesso delle grandiose concezioni del poeta e seguirlo in tutto il labirinto delle ardite sue sintesi storiche, sociali e politiche.

Ricorro ad un esempio.

L'*Adelchi* di Manzoni è una tragedia nella quale veggiamo severamente e ampiamente adempite le condizioni volute dalla scuola che fu convenuto di chiamar *storica*. In essa è a splendidi tratti delineato il quadro dello scadimento di una dinastía che si spegne falciata

dal ferro di un popolo guerriero cui tornò agevole piantare le sue tende sulle *zolle bagnate del servo sudore* di una nazione fatta muta e inerte per lunga vergognosa sventura. Tutti i fatti essenziali e tutti gli incidenti caratteristici che la storia poteva somministrare al poeta, sono annestati e in certo modo immedesimati nell'azione nella piena loro integrità, nell'ordine naturale della loro successione e nella stretta realtà delle loro cause e de' loro effetti. Considerato dal punto di vista delle dottrine di Manzoni riguardanti la tragedia storica, questo suo *Adelchi* è un vero capolavoro. E nondimeno, ove dovesse prodursi con sufficiente precisione alla scena, credete voi che un pubblico, per quanto lo si voglia supporre dotato di non comune intelligenza e disposto ad assistere alla recita col necessario non interrotto raccoglimento, giugnerà a comprenderne ed apprezzarne tutte le sublimi bellezze, a misurare l'altezza e grandiosità del concetto sviluppato dall'autore, a rilevare la potenza delle idee che guidarono gli slanci della sua fantasia e le elaborazioni della vigorosa sua ragione filosofica e critica? Io, per me, se anche già non avessi molte prove di fatto a mio favore, oserei affermare che v' ingannereste a gran partito. Ma ove pure, per un'ardita ipotesi, amaste immaginarvi le panche tutte del teatro popolate da una folla di dotti, di letterati e di estetici, atti per forza di erudizione e di acume critico a farsi ampia ragione della vasta portata dell'opera, quale altro frutto credete voi ricaverebbero eglino dalla rappresentazione se non se un complesso di preziosi insegnamenti di filosofia storica presentati sotto una peculiar forma pittoresca e imitativa, una serie non interrotta di soddisfazioni intellettuali? il che, per quanto si dica, e finchè non si mutino le condizioni sociali in cui viviamo, non è punto lo scopo cui mirar deve l'arte drammatica, la quale a

questo modo verrebbe ad essere cacciata dallo splendido campo dell' affetto e dell' emozione, per essere convertita in una nuova specie di palestra o di scuola storico-filosofica, col rischio in questo caso che abbia a tornarle impossibile gareggiare in potenza di effetti e mezzi di riuscita con altri rami della letteratura, molto più acconci all' alto scopo cui voglionsi destinati, di rendere, cioè, più popolari ed efficaci gli studii della storia.

Io adunque opino senza esitare che fino a che non sieno mutate le morali e materiali condizioni del teatro, fino a che non sia molto più elevato il grado medio di cultura delle moltitudini, e prendetele pure ove meglio vi pare, dovrà il poeta drammatico rinunziare al troppo grave assunto di offrire tratteggiati in vasta cornice i pubblici fatti, le vicende degli ordini sociali, le strepitose peripezie dei popoli rappresentati in un maggiore o minor numero di simboli, o tipi; e in vece farà opera di maggior senno attenendosi ai soli casi episodici o così detti domestici, riguardanti i personaggi agenti in quella pagina di storia ch'ei si propone mettere in più o meno spiegata evidenza. Il pubblico de' teatri suole prestare più intensa la sua attenzione alla raffigurazione scenica di un fatto qualunque, quanto sono più stretti ed evidenti i punti di rapporto che hanno con quello i personaggi dell'azione; e quanto più sarà questa il risultamento delle individuali volontà cozzanti e delle opposte passioni o degli opposti umori e caratteri di que' personaggi, e tanto maggiormente vive, calde, veementi saranno le emozioni che lo spettatore ne proverà. E per conseguenza l'aneddoto privato, e sia pur questo di natura più o meno elevata, o comico, o tragico, o semplicemente drammatico ovvero misto, le peripezie che riguardano gli

individui e ne mutano le sorti precipitandole dalla prosperità nella sventura attraverso a una più o meno agitata catena di casi, non già quelle che decidono della fortuna delle società, delle masse, delle nazioni; ecco ciò che più dappresso interessa il pubblico de' teatri e vale ad eccitarne la curiosità, a svegliarne e commoverne gli affetti. E questa, a mio credere, è appunto la ragione per la quale, se i grandi drammi storici di Shakespeare, come il *Riccardo III*, l'*Enrico IV*, ec., in cui interi periodi della storia d'Inghilterra sono a vasti contorni ritratti, valgono a sedurre lo spirito della limitata classe de' lettori ed eruditi; i suoi drammi ideali o aneddotici, e tali io chiamo l'*Otello*, la *Giulietta e Romeo*, ec., riescono incantevoli a tutte le specie di lettori, e ridotti per le scene rapiscono l'uditorio, sol che debitamente sieno recitati. E perchè questo? Perchè in que' primi l'interesse è troppo diffuso e suddiviso su un illimitato numero di personaggi, o miti, o tipi che vogliano dirsi, tutti, con maggiore o minor grado d'importanza, destinati a rappresentare uno de' molteplici lati del drammatico poliedro; negli altri invece l'interesse si condensa, si unifica, s' isola su uno, su due o tre personaggi o poco più, determinanti eglino stessi il procedere dell'azione, non passivamente trascinati o travolti dietro al lento o rapido corso di essa. Una diligente analisi dell'*Adelchi* e del *Carmagnola* di Manzoni, ove qui non fosse inopportuno esporla, varrebbe a convalidare maggiormente la forza delle mie argomentazioni, mostrando appunto che il poco effetto scenico di quelle due tragedie è da attribuirsi anzitutto a due principali cagioni: la prima, che la vitalità drammatica, ossia l'*interesse*, per avere voluto il poeta abbracciare una troppo ardita e sublime e vasta tela, è in esse tragedie in troppe frazioni suddiviso, frastagliato; la seconda che i personaggi più sporgenti nell'azione non sono punto per sè stessi fonte e principio

del movimento dell'azione stessa, ma dalle varie fasi di questa ricevono impulso, e miseramente cadono schiacciati sotto il peso di sventure ch' eglino non seppero abbastanza accortamente prevedere, nè frenare o subordinare in verun modo alla potenza della propria individuale volontà. — Chi poi amasse studiarsi di trovare la sede di que' due fondamentali vizii delle manzoniane tragedie, facilmente la scorgerebbe nell'erroneità delle dottrine colle quali furono ideate e composte, dottrine le quali appunto negando, o poco meno, alle individuali volontà, ossia alle passioni e all'affetto, l'impero sui fatti, ma a questi fatti stessi accordandolo in gran parte sulle volontà individuali, spogliano il dramma del principale fondamento di interesse, e ne falsano la natura, sempre però, ripeto, riguardato dal punto di vista del teatro, molto diverso, come già accennai, da quello della semplice lettura.

A far viemmeglio persuaso il lettore che nella scelta degli argomenti storici per il dramma teatrale, ai fatti pubblici e d'interesse politico sieno da anteporre gli anedotici o di interesse domestico e privato, addurrò un'altra ragione che forse parrà di lieve conto a chi nei giudizi delle cose d'arte spazia troppo vagamente nei vapori delle teorie, ma avrà forza non piccola al cospetto di quegli altri cui la pratica fu feconda di non inutili insegnamenti. E voglio dire: fonte principale del così detto interesse drammatico, senza del quale verun componimento che si destini al teatro, per quanto profondamente concepito ed eruditamente svolto, riuscirà sempre freddo e sterile di risultato, è la donna. — La donna, questo essere privilegiato, nel cui cuore Dio poneva come in sacro deposito il più eletto tesoro degli affetti, il più potente foco di tutti gli irradiamenti delle umane passioni, la donna in ogni artistica finzione deve signoreggiare da sovrana, sia colla veemenza

del suo amore di sposa o di amante, sia coll'abbondanza della sua tenerezza di madre, sia colla soavità de' suoi sentimenti d'amica, sotto pena pel poeta e per l'artista di vedere in gran parte fallito il loro scopo e non retribuita che di mediocre simpatia l'opera loro. Ideate un componimento drammatico in cui la donna non rappresenti che una parte secondaria, e, spettatrice poco men che inerte, si rimanga al lembo della grande sfera dei casi onde s'intesse l'ordito dell'azione, e ben difficilmente otterrete che il più o meno agitato corso di questa attragga e alimenti l'attenzione dello spettatore, e la tenga vincolata fino alla consumazione della catastrofe finale. Uno sguardo che diate alle più famose tragedie o drammi dell'antico o del moderno teatro, e in tutte la donna vi verrà veduta perno principale dell'interesse, centro al quale tutti i raggi della drammatica vita collimano, punto medio dal quale tutti gli impeti delle umane passioni emanano per diffondersi a scaldare le diverse membra del tutto. Svolgete pure a vostra posta la storia delle opere più insigni dei poetici genii di tutte le età, e dovunque troverete i tipi femminili consecrati dalle più vive ricordanze, dalle simpatie più intense e pure. Dall'*Ifigenia* di Eschilo e dall'*Andromaca* di Euripide, scendendo per innumerevoli gradi fino all'*Ofelia* e alla *Desdemona* di Shakespeare, alla *Maria Stuarda* e alla *Pulcella* di Schiller, alla *Margherita* o alla *Clarina* di Göthe, alla *Marion Delorme* di Hugo, e alla *Lucrezia* di Ponsard, sempre troverete la donna primeggiare nelle drammatiche creazioni, ed essere la scaturigine più pura e più ricca dell'affetto e dell'emozione. Il Manzoni, che nel complesso delle sue opere poetiche, e in ispecie nelle due già accennate tragedie, non mostrò di curarsi abbastanza di questa specie di mistica legge del bello nell'arti imitative, deve forse al non abbastanza caldo suo

culto della donna, quella, direi quasi, povertà di veemenza di effetti onde quelle sue opere sono troppo spesso accusate. E dove veramente tutta l'abbondanza del sublime suo sentire più pronta, più efficace, più ardente si comunica al lettore, egli è appunto nelle parti dei grandi prodotti del suo ingegno, in cui, quasi a sua insaputa, o fors'anche a controgenio, la donna si appresenta con un maggiore o minor grado di protagonismo di azione. Si cerchino nel *Carmagnola* e nell'*Adelchi* le scene in cui davvero ribolle più ardente la vita drammatica, e non altrove si troveranno che in quelle nelle quali l'interesse si annoda e si stringe intorno alla donna. Si arrischino alla prova decisiva del teatro quelle due tragedie, e i momenti in cui il pubblico si vedrà veramente eccitato al palpito della commozione e alla lagrima della pietà, sarà allorchè lo sventurato capitano di ventura si strappa dalle braccia della moglie e della figlia, e, gittato ad esse l'ultimo sguardo, si riduce col pensiero della morte tra le alabarde degli sgherri che denno condurlo al patibolo; sarà allorchè la misera Ermengarda, discorrendo collo stanco pensiero la gioia de' giorni passati a' fianchi dell'adorato consorte monarca, finisce per ispegnersi nella piena di un dolore cui ella è impotente, non che a vincere, a soffrire.

Con altri non pochi esempi, facili ad additarsi nei grandi capilavori della poesia teatrale di tutti i tempi, potrei avvalorare questo mio ultimo assunto tendente a dimostrare la necessità imperiosa di far centro di ogni ordito drammatico la donna. Or quando si convenga nella verità e valore di questo canone, quando si acconsenta che la donna non altrove ha il vero suo impero che nel seno della famiglia ed è dessa centro principale degli affetti e fonte de' più eletti sentimenti, come si potrà negare, o anche solamente porre in dubbio la

verità e il valore dell'altro canone poc'anzi formolato, che, cioè, nella scelta dei temi delle teatrali finzioni abbia a darsi l'assoluta preferenza a quelli ne' quali il fatto su cui vuolsi erigere il drammatico edifizio, sia al più possibile d'indole privata e domestica, e ai casi pubblici e agli interessi generali del tempo, considerato ne' suoi rapporti sociali e politici, a malappena si appoggi come a fondo o prospettiva del quadro destinato a dare maggior rilievo e a diffondere più viva luce sulle figure variamente atteggiate nell'anterior piano del quadro stesso?

Se non che, qui taluno dei critici appartenenti alla nuova scuola mi chiederà se non sia un restringere, per povertà di vedute e grettezza di pensiero, il campo delle drammatiche finzioni, il volere interdire al poeta che getti il suo sguardo d'aquila a spaziare ne' vasti orizzonti della storia, per obbligarlo a limitarsi alla pittura dei domestici casi; se non sia un rimpicciolire le ampie proporzioni dell'arte, l'inibirle di farsi raffiguratrice dei grandi fatti che sconvolgono e avvicendano le sorti degli stati e delle nazioni, per circoscriverla nel solo uficio di riflettere come in angusto specchio quelle sole peripezie che turbano la pace delle domestiche pareti, e cambiano i destini delle private famiglie.

A questo rispondo in primo luogo, ripetendo quanto ebbi già ad accennare, che, cioè, ingiugnere alle arti assunti di troppo gran fatto maggiori di quanto ponno dare i loro massimi mezzi di creazione, non è certo ingrandirne l'importanza e sublimarne lo scopo, ma è al contrario un farle esitanti, dubbie, mal salde, e metterle a rischio di gravi cadute per volerle eccitare a troppo alti voli. E nel caso nostro speciale, pretendere che il poeta drammatico emular debba il genio analitico e sintetico dello storico per offrire ne' suoi quadri la concentrazione industriosa dei mille più o meno impercettibili

fili pe' quali un grande fatto della storia si intesse nell'immensa tela della vita dell' umanità, è un costringerlo a rischiare di rimanere troppo al disotto del possente suo emulo, colla certezza che per avere corso ad una meta troppo diversa della sua, questa gli rimanga al tutto fuor della via, e quindi non raggiunta neppur da lontano.

Secondariamente rifletto: col raccomandare al poeta drammatico di attenersi di preferenza ai soggetti aneddotici, alla raffigurazione dei casi riguardanti la famiglia, come quelli che nell'ammettere nel maggior dato possibile il contrasto delle individuali volontà e nel giovarsi con pienezza di quella sovrana fonte di affetto e di passioni che è la donna, si adagiano nel vero e più sicuro campo dei drammatici prestigi, non gli si ingiugne punto di fare ampia rinunzia del suo diritto di stendere la mano anche ai generali fatti della storia, di gettare il suo sguardo per entro alla folla de' casi e delle combinazioni per le quali si costituisce l'indole e si disegna la fisonomia generale di un dato periodo storico. Una sola ma importante differenza io vorrei attentamente notata fra la dottrina cui io propendo, e l'altra che serve di base alle elevate argomentazioni dei critici della nuova scuola. Pensano costoro che il dramma storico, per adempire all'alto uficio cui lo vogliono destinato, abbia ad offrire la vasta raffigurazione di un grande fatto pubblico esposto con tutti i possibili rapporti di costumi, di leggi, di civiltà propri del tempo cui si riferisce quel fatto; e nell'ammettere che il compiuto svolgimento di esso adduca indispensabile la pittura de' caratteri de' sommi personaggi storici dell' epoca, riconoscono la necessità di concedere che abbiano ad essere ritratti sotto alcuni punti particolari di vista, e quindi nelle relazioni da persona a persona, nelle loro

varie fasi di affetti e di passioni promosse da vicissitudini domestiche; ma nell'acconsentire che la famiglia possa essere fonte di una parte dell'interesse e dell'importanza dell'intreccio del dramma, vogliono però assolutamente che quell'interesse e quell'importanza non entrino che come conseguenza passiva e secondaria, non come derivazione del più grande interesse e della più grande importanza storica, alla quale non si colleghino che per tenuissimi nodi.

Io opino all'opposto che l'interesse e l'importanza storica non abbiano ad escludersi da un intreccio drammatico, ma vi abbiano parte quel tanto solo che basti a dare maggior rilievo, movimento e calore all'interesse e all'importanza del fatto domestico. Questo solo, a mio credere, in una drammatica finzione che si voglia corrispondente alle esigenze dell'attuale teatro, debbe sporgersi sul dinanzi del quadro, e vestire poi carattere più o meno elevato e prossimo alle regioni dell'emozione tragica, secondo che il movimento più sporgente dell'azione riceve maggiore o minore impulso dai pubblici casi, e la natura di essa azione riflette più o men viva l'immagine propria del luogo e del tempo in cui si consuma.

Mi fo appoggio di un esempio che traggo di netto da una tragedia ultimamente salita a non poca celebrità, voglio dire la *Lucrezia* di Ponsard. La molta potenza di effetto teatrale che in questo splendido componimento si ammira, le vive impressioni che suol destare nell'animo dello spettatore ogni qualvolta sia debitamente rappresentata, sono, a mio senno, da attribuirsi non ad altro che alla natura al tutto domestica del fatto che in esso consumasi con strepitoso rivolgimento nelle sorti di una famiglia. Ben è vero che l'interesse e l'importanza di questo fatto al tutto domestico ricevono rilievo

dal fondo storico nel quale esso è, a così dire, annicchiato, ma non ne scaturiscono, nè in verun modo ne sono determinati. I rapporti pei quali il sanguinoso sagrifizio di Lucrezia si lega ai destini della patria e prepara un grande mutamento nelle condizioni politiche di Roma, se giovano a fare più severa la emozione dello spettatore, non sono punto quelli che la creano; e i miseri casi pei quali la famiglia di Collatino è travolta repentinamente nel lutto, sarebbero pur sempre di natura altamente tragica anche se fossero al tutto indipendenti e staccati dal fondo storico che serve di quadro prospettico alla privata peripezia.

Altri esempi valevoli a dimostrare che nei rapporti di famiglia e nelle domestiche contingenze, non negli alti interessi politici, o nelle pubbliche perturbazioni, vuolsi attingere la vera sostanza vitale d' ogni drammatico componimento, io li addito nella *Maria Stuarda*, nel *Guglielmo Tell*, nel *Wallenstein* di Schiller, questi mirabili capolavori che pure sono sì spesso offerti a modello del grandioso dramma storico, quale vorrebbe vederlo allignare nella letteratura la nuova scuola. Or io domando: sfrondate quei tre sì decantati capolavori della potenza d'effetto che variamente ritraggono dagli elementi al tutto domestici onde s' incarna la favola ossia l'intreccio dell'azione, e poi ditemi quali e quante risorse di interesse e di commozione rimarranno allo spettatore limitato a non compiacersi che nella raffigurazione più o meno evidente e con maestro pennello colorita di ciò che più propriamente costituisce la sostanza storica o politica del soggetto. Sopprimete la mirabile scena in cui l'infelice coronata prigioniera, dopo aver inviato il suo lirico saluto alle nubi che rivedranno la Francia ove crebbe la sua infanzia tra le soavi dolcezze della famiglia, si scontra colla superba sua rivale, e udendo rampognarsi da costei le innocenti colpe

del debole suo cuore, prorompe in invettive che fanno in lei dimenticare la regina per non lasciar scorgere che la donna invasata dalle furie di un odio al tutto individuale; sopprimete l'altra non meno mirabile scena in cui l'infelice Stuarda, al momento di avviarsi al patibolo, scambia l'ultimo saluto d'amore colle sue ancelle, e si strappa dal desolato amplesso di quella Kennedy che al suo fianco simboleggia l'entusiasmo della materna tenerezza; togliete i diversi altri passi della tragedia in cui le individuali passioni effondono il principale fuoco della vita drammatica, e poi ditemi che cosa rimane che veramente valga a reggere alla terribil prova della scena, senza il pericolo che l'interesse si raffreddi e l'emozione svanisca dal cuore dell'uditore per convertirsi nella placida ammirazione che è da concedersi alle ingegnose pitture e alle elaborate sintesi storiche.

Supponete per un momento che il grande poeta alemanno nell'effigiare nel suo Tell l'imagine più pura del marito e del padre che, estraneo per semplicità di costumi e candore di cuore alle torbide ambagi della politica, non da altro attinge la veemenza de' generosi suoi affetti fuorchè dai profondi sentimenti della famiglia, avesse in lui ideato il tipo principale di un esaltato patriottismo tutto consecrato agli interessi della pubblica causa, eppoi ditemi di quanto non sarebbe rimpicciolita la grandezza di quel sovrano carattere di uomo, fino a quale punto perduta l'originalità della sua bella fisonomia di schietto e semplice alpigiano non da altro legato alla vita che dall'amore alla moglie ed ai figli, alla libera aria de' monti, agli aperti chiarori del cielo, non da altro eccitato a una violenta colpa che dalla veemenza di un domestico dolore!

Prendiamo finalmente il *Wallenstein*, questo mirabile componimento che i critici della nuova scuola offrono

quale modello del dramma storico, con tutto l'ardimento delle sue libere forme, con tutta l'alta e severa pretesa del suo scopo politico e filosofico. Quali sono i momenti dell'azione in cui l'attenzione dello spettatore, passata attraverso a non brevi intervalli di languore, e sto per dire di noja, perchè inopportunamente chiamata a fissarsi sopra pitture e sintesi o sviluppi di interesse al tutto storico e politico, si riaccende e si ritempra di abbastanza vivezza per potere reggere poi ad altre susseguenti soste non meno di quelle prime estranee al genere di impressioni cui il pubblico pretende godersi al teatro? Non altri che quelli, ne' quali le alterazioni più violente o inaspettate ne' rapporti vicendevoli de' personaggi principali dell'azione cadono a colpire i loro affetti, a scuotere i loro sentimenti, i loro più tenaci e preziosi vincoli di famiglia. Il versatile umore e le continue fluttuazioni dell'ambizioso e debole spirito di Wallenstein quand'è mai che nel nostro animo risvegliano il vivo palpito dell'emozione, e ci fanno trepidanti e ansiosi di vedere a quale china travolgerà il precipizio de'casi, se non se allorchè per quelle incertezze e fluttuazioni colpevoli e delire vediamo minacciata di estrema sventura la sorte di un'infelice donzella e con quelli di lei spinti alla disperazione i giorni del giovine eroe cui ella giurava amore e fede eterna? Il vile tradimento del vecchio Piccolomini quand'è che a maggiore e più iroso sdegno ci eccita, se non ne' punti dell'azione in cui veggiamo il pericolo che da esso, come da germe impuro, abbiano a rampollare le cagioni per le quali si romperà il nodo che egli al figlio suo stringe dei più santi affetti di natura? Spogliate il dramma il *Wallenstein* del palpitante interesse di indole al tutto domestica onde son posti tra essi in istretti rapporti il glorioso generale dell' impero colla moglie, colla figlia, colla sorella; il

giovine Massimino con Ottavio, suo padre, e col medesimo Wallenstein, l'amico e protettore della sua adolescenza, colla figlia di costui la tenera e fantastica Tecla; sopprimete la soave e commovente pittura di questo simbolo angelico della tenerezza filiale e dell'entusiasmo amoroso, e poi ditemi se il grande interesse storico e politico in cui la domestica peripezia modestamente s'annicchia, non corre gran rischio di perdere della sua splendidezza, e, simile a quadro cui manchi la vita della luce, mentre darà larga materia alle riflessioni di un piccolo numero di dotti spettatori, non rimarrà poco meno che muto pel cuore della restante folla che suole principalmente accorrere al teatro per provare i soavi turbamenti della pietà e del terrore, per informare la mente alle immagini del bello morale, non per procacciar istruzione ed erudite compiacenze all'intelletto?

Per ricorrere ad altri esempi che ponno pigliarsi dalle opere di un poeta drammatico altamente venerato in Italia, volgiamoci al grande Alfieri. La rilevante diversità di forma che ognuno può scorgere di leggeri tra le splendide creazioni di questo nostro insigne tragico e i più sublimi componimenti dovuti ai sommi della scuola storica, non può impedire di affermare che in sostanza il concetto o l'idea madre delle sue tragedie appartiene alla medesima natura di artistiche finzioni cui ebbero ricorso Shakespeare, Schiller e gli altri migliori così chiamati *romantici*. Voglio dire che e l'Astigiano e questi ultimi ebbero del pari di mira la pittura dei grandi caratteri storici, ritratti nelle varie possibili contingenze per le quali il cuore dell'uomo è in diverso modo e misura bersagliato, e dalle sventure della vita, più o meno terribili e funeste, dome le umane passioni. Or si dimanda: da che credete che provenga la minore prontezza, intensità, veracità di emozioni,

onde siamo agitati alla rappresentazione dei severi quadri tragici di Alfieri, messe a raffronto di quelle che si caldamente, sì profondamente e ad un tempo sì dolcemente ci turbano alla recita dei migliori drammi del moderno genere? Io, per me, non credo errare nel far dipendere la differenza da questo che, avendo l'Alfieri, per normale difetto di sistema, svolte le sue tragedie in una forma che fa poco meno che impossibile la particolarizzata pittura degli intimi rapporti di famiglia, dei contrasti di quegli affetti e passioni che nel solo seno di questa rampollano e si espandono liberi e prepotenti, si interdisse la fonte più rigogliosa dell'effetto drammatico e il mezzo più sicuro ad estorcere la simpatica lagrima del dolore e della commiserazione. Nè coll'affermar questo io pretendo punto scemare il gran vanto che è dovuto al sublime poeta che sì altamente ritraeva la forte e generosa virtù di Timoleone, la superba patriottica abnegazione dei due Bruti, le tremende furie cittadine dei Pazzi. Me ne guardi il cielo! Ma chiedo solamente se, anche concedendo che quelle pitture non pecchino di esagerazione, molto mi dilungo dal vero nell'affermare che tra tutte le sue magnifiche finzioni tragiche in genere, sono le più ricche di potenti effetti sulla moltitudine che s' accoglie ne' teatri quelle sole nelle quali l'aneddoto domestico è posto al primo piano del quadro, e i rapporti di famiglia e i conflitti delle domestiche passioni ed affetti sono in questo ritratti con più caldo amore che non il pubblico e politico interesse nel quale, come per entro a superba cornice, sono assestati? Veggansi la *Mirra*, la *Virginia*, la *Merope*, questi ammirabili episodi in cui lo svolgersi veemente delle passioni e la pittura de' caratteri trae forza di vita dal fondo di domestiche peripezie; si osservino i tratti più sublimi onde le scene capitali ottengono la lor massima potenza dall'espressione de' più intensi affetti della famiglia, e poi mi si

dica se reggono al paragone di codeste tragedie, per quel che è vero effetto drammatico, le altre nelle quali l'importanza del soggetto è tutta fondata sulla natura politica di un pubblico fatto o sulla pittura di civili eroismi talora fin troppo sublimi per potersi dire non ideali nè falsi? Il vario grado di teatrale prestigio a che è mai da attribuirsi se non se all'essere nella *Mirra*, nella *Virginia*, nella *Merope* l' interesse pubblico non principale susta d'azione, ma sì parte accessoria o come a dire admosfera di luce per entro alla quale il gruppo si posa? — Laddove nelle altre tragedie d' interesse più strettamente storico-politico, se pur vi hanno alcuni fili che collimano ad una domestica peripezia, non sono che secondari nella tela, e servono poco più che di mezzo di risalto o di contrapposto di tinte nella complessiva raffigurazione.

Che se talvolta ebbe l'Alfieri ad incorrere taccia di aspro e poco attraente pittore di que' soavi affetti che nel manifestare la debolezza dell'umana natura sotto un punto di vista eminentemente simpatico, svegliano in cuore agli spettatori le più pure e gradite emozioni, a che altro è ciò da attribuirsi se non se ad una tal quale sprezzatura ch'ei troppo spesso affetta nell'arte di svolgere gli aspetti sotto i quali l'uomo, e in ispecie la donna, si appresentano sì interessanti negli intimi rapporti di famiglia, nelle sublimi abnegazioni ingiunte dall'amor della prole, nelle entusiastiche amicizie tra fratelli, tra congiunti, tra concittadini? La tragedia dell' Alfieri che alla recita move a più profonda pietà e sveglia più intensa la dolcezza del dolore, è certo l'*Antigone*. Or qual è in questa la scena più sublime che la critica di tutti i tempi e di tutte le scuole avrà ad ammirar maggiormente sotto pena di incorrer taccia di assurdo rigorismo, se non è quella in cui Argia ed Antigone, emule tra esse de' più santi affetti, quello di sposa e

quello di sorella, generosamente gareggiano per assicurarsi la gioia di tale un omaggio alle ceneri di Polinice che pel tremendo volere di un tiranno può sì all' una come all' altra costare la vita? — E se nella *Merope*, quantunque ei reputi questa sua tragedia di molto superiore a quella del Maffei, non giunse punto ad emulare nella potenza di vero effetto drammatico il non abbastanza stimato suo rivale, a che vuolsi attribuire questa inferiorità, se non all'avere egli molto meno dilicatamente e sentitamente tratteggiata la materna tenerezza nel carattere della vedova di Cresfonte svolto con lineamenti troppo duri e risentiti? (*)

A questo punto del mio discorso sembrami udire i critici contrari alle mie dottrine appormi che voler prescrivere al drammaturgo di fare principal conto ne'suoi orditi dell'interesse che più rigoglioso scaturisce dal contrasto degli affetti individuali nelle vicende e nelle peripezie della famiglia, è uno stesso che scemargli in gran parte, per non dire togliergli al tutto, la possibilità di farsi interprete scrupoloso ed esatto della verità storica, ed obbligarlo anzi a porsi questa dietro alle spalle per non curare che quelle più o men vive ed animate invenzioni onde appunto i domestici casi sogliono intrecciarsi od avvolgersi.

A questo rispondo in primo luogo che, se il fondamento migliore dell'interesse drammatico sta davvero, come credo d'aver mostrato, nella pittura delle famigliari traversie e turbamenti delle domestiche sorti, il

(*) « Comme ses deux devanciers » (il Torelli e il Maffei) « Alfieri dans sa *Merope* a voulu aussi representer l'amour maternel, et il a dedié sa tragédie à sa mère. Mais Alfieri ne connait pas la marche naturelle des passions et l'allure ordinaire du cœur humain; il n'en connait que les moments de fougue et de violence. De là, dans ses tragédies plus de brusquerie que de force, plus de précipitation que d'entrainement, plus de mouvement enfin que d'emotion. »

SAINT-MARC-GIRARDIN, *Cours de Litt. dram.*

poeta drammatico non potrà mai meglio altrove attingere i suoi temi se non in leggende popolari per propria natura di molto dubbia veracità, o in tradizioni o cronache parziali tutt'altro che degne del rogito severo della storia; ed avrà per conseguenza ampio diritto di svolgerle, incarnarle, modificarle a suo senno come meglio gli daranno le regole e gli obblighi dell'arte sua. Poi aggiungo che anche così operando egli non commetterà una gran colpa, per la ragione che la pretesa di ingiungere all'autore drammatico una stretta osservanza della verità de'fatti così generali come parziali della storia, oltre all'essere interamente arbitraria, sorte poi al tutto vuota di qualsiasi risultato importante, dappoichè ogni sforzo del poeta a rendere severo omaggio alla verità della storia non può bastare di gran tratto a farne così sacro il carattere che abbia a togliersi di mezzo l' esitanza di coloro i quali in genere hanno di essa troppo poco rispetto per credere dovere imputarsi a delitto il violarla o il trattarla con tal quale sbadata leggerezza. E mi spiego.

Per quanta fede si voglia prestare alle tradizioni del passato conservateci dalla storia, non se ne potrà mai avere tanta che basti a farci sicuri che i fatti in essa riferiti sieno nè più nè meno avvenuti a quel modo così nei generali come nei particolari rapporti. A noi viventi nel secolo XIX, sì fecondo di strepitose vicende, di repentini rivolgimenti, di grandezze e cadute di popoli, di troni e di dinastie, non mancano certo le prove valevoli a convincerci del modo tutt'altro che scrupoloso con cui la storia rispetta la verità dei fatti, e della poca coscienziosità colla quale adempie al suo dovere di registrarli nei volumi ch' ella destina all'istruzione de'futuri. Le splendide e strepitose gesta del grandissimo uomo de'tempi nostri in quanti modi opposti non vennero narrate e giudicate dai diversi

scrittori che si tolsero l'incarico di esporle con maggiore o minor dovizie di particolarità o nelle contemporanee memorie, o nelle biografie, od anche nelle pompose opere storiche raccomandate alla fede dei posteri con alte proteste di imparzialità e di spassionatezza? Leggansi il Norvins, poi il Walter-Scott, il Capefigue, poi il Bignon, il Fouché e il Bourienne, poi il Rapp e il Meneval, il Botta, poi il Colletta; si noti con quanta diversità di circostanze, con quanto opposta interpretazione di cause e di effetti, ec., sono riferiti i medesimi fatti militari, le medesime politiche transazioni, i medesimi atti diplomatici, e poi si giudichi se i volumi della storia o i materiali che sogliono adoperarsi a manipolarla, sono assolutamente da considerarsi come sacri depositi del vero; si giudichi se per la maggior parte degli scrittori la storia non è altro meglio che l'arte veneranda e sublime di mascherare la verità e di ardere alla menzogna i vili incensi delle passioni e degli astii de' partiti — Dice l'illustre Cesare Cantù in un luminoso suo discorso: « Non v'è mostro che non abbia avuto lodatori. Il Valentino è virtuoso al Machiavello; Enrico VIII ed Elisabetta sono messi in cielo dai riformati, nell' abisso dai cattolici; al contrario la Stuarda e Filippo II; Luigi XIV è tutt'altro per la Francia sua che per la Germania e l'Olanda. »

Or dunque dato in qualsivoglia misura un grado qualunque di incertezza nella verità delle tradizioni del passato registrate dalla storia, per quale mai tirannica legge si vorrà costringere il poeta drammatico a farsi tanto severo carico dell' obbligo di empire i vani della sua tela con quelle tradizioni, e ingiungergli di scrupolosamente conservarle nei menomi loro dati e nelle loro circostanze secondarie, se così operando, mentre si priverà di molte bellissime risorse peculiari all'arte sua, non potrà neppur raccogliere la compiacenza di

avere tributato il suo culto ad una verità storica tutt'altro che indubbia, sebbene affermata dal severo labbro degli annalisti, e che riuscirà poi dubbissima ove la si vegga trasportata in una forma che non può offrire veruna delle garanzie di esattezza e di ordine naturale e di integrale sviluppo che dar ponno le proprie pagine della storia? « La poesia, » scrive quell'arguto e fecondo ingegno di Carlo Cattaneo, « non può dirsi l'ossequioso e minuto dagherrotipo della storia. Ogni frusto di carta che si venisse scoprendo nelle botteghe de'rigattieri o nelle catacombe delle biblioteche, potrebbe, accusando circostanze ignote, rovesciar da capo tutto l'edifizio; e i popoli, per piangere in teatro con precisione istorica e ipotecaria sicurezza, dovrebbero aspettare la fine dei secoli e la risurrezione dell'istoria universale nella mistica valle (*). »

E appunto a'nostri giorni abbiamo veduto avverarsi più di un caso in cui la tradizione popolare o storica che erasi creduta per un gran prezzo più o meno scrupolosamente conservata nella cornice di composizioni drammatiche altamente per questo merito pregiate, per la scoperta di nuovi documenti e per forza di dotte indagini archeologiche e critiche venne ad essere poco meno che pienamente smentita, sicchè il gran pregio dell'osservata verità storica tanto vantato in que' drammi sfumò d'improvviso, sebbene que' drammi non perdessero punto dell' antica ammirazione in grazia delle grandi bellezze appartenenti alla vera loro essenza artistica. Adduco alcuni esempi di qualche peso. Il *Guglielmo Tell*, la *Maria Stuarda*, il *Don Carlos* di Schiller; il *Vespero Siciliano* di Delavigne; il *Giovanni da Procida* del nostro Nicolini.

Alcuni storici tedeschi (non oserò dire se a ragione o a torto) hanno recentemente trovato modo non solo di interpretare in novella guisa il memo-

(*) Vedi *Politecnico*.

rando fatto pel quale fu nelle storie consecrato il nome del cacciatore di Uri, ma giunsero per fino a negarne l'esistenza, affermando che in quel nome di Tell non è altro da leggersi fuorchè l'indicazione di un mito! — Diversi antichi documenti, or fa pochi anni, scoperti da alcuni archeologi inglesi, e presi ad attento esame dal Chasles in un elaborato suo articolo della *Revue des Deux Mondes*, riferiscono in sì nuovo e singolar modo le particolarità della vita di Maria Stuarda, che ben poche delle circostanze in forza delle quali gli storici anteriori studiarono a delinearne il carattere, e dietro essi i poeti drammatici tesserono i loro orditi, rimangono intatte, e alcune anzi sono al tutto smentite e travolte. Nella dotta opera di un valente che di fresco alzò tanto e sì bel grido in Italia e in Francia, la magnifica tradizione della congiura de' Vespri siciliani, che, a quanto fin qui riferirono gli storici e sulla loro fede il dramma studiosamente incarnò e fece rivivere, si vuole ideata, promossa e tratta a compimento dal cupo e audace ingegno di Giovanni da Procida, è con indubbie prove, con sottili e profonde investigazioni posta sossopra a tal modo da mutarne al tutto i caratteri e indurre la convinzione assoluta che quella tremenda ecatombe, non già alla premeditazione di un truce entusiasmo patriottico è da attribuirsi, ma al caso o poco più; tanto che il Procida vi appare, non quale attore principale e movente sovrano della memoranda catastrofe di lunga mano preparata, ma come semplice agente passivo, e poco meno che ignaro dell'altezza dell'opera cui prestava gli oscuri suoi oficii.

A tutti questi argomenti, desunti da riflessioni forse troppo generiche, ma di certo non prive per questo di molto valore, si aggiungano le prove di fatto, ossia quelle che la più luminosa pratica dell'arte ci venne dimostrando attraverso ai diversi periodi della maggiore o minore

sua prosperità o decadenza. Si esaminino attentamente i più noti capolavori del teatro antico e moderno, a incominciare da Eschilo e Sofocle ed Euripide, e a venire nientemeno che a Hugo, Dumas e Ponsard, e si osservi che in tutti, con minore o maggior grado di arbitrio, non solo la materiale verità, ma tal fiata anche la verità morale dei fatti della storia presi a sostanza del tragico o drammatico ordito venne più o meno apertamente violata, per far luogo alle migliori e più opportune combinazioni dell'effetto scenico e dell'artistica disposizione delle parti in un tutto attraente per bel disegno e felice unità di concetto e movimento e vita d'azione. A volere prendere gli esempi speciali che avvalorino il senso troppo lato di questa affermazione, stenderemo la mano ad alcune delle composizioni drammatiche più specialmente appartenenti alla scuola che alcuni critici vorrebbero appunto farci credere fondata sulla stretta osservanza della verità della storia ne' parziali e generali suoi dati.

Accenniamo di volo il *Carmagnola* e l'*Adelchi* del nostro Manzoni, per osservare che in quelle due mirabili composizioni drammatico-storiche la verità della storia è in molte circostanze principali e secondarie volontariamente alterata; lasciamo da un lato il *conte Egmont* di Göthe, le cui scene più strettamente drammatiche sono al tutto d'invenzione del poeta, e non si legano al vero storico che per un impercettibile filo. Fermiamoci con un po' più d'attenzione a Schiller.

Le analisi più argute degli estetici tedeschi, rinfiancate da quelle de' migliori critici italiani, hanno già abbastanza comprovato che nel *Don Carlos*, a cagion d'esempio, la verità de' fatti della storia non solo, ma quella ben anco del carattere de' personaggi principali venne a mansalva violata dal poeta, il quale in quel

meraviglioso suo quadro a ben altro mirava che ad offrire, con impuntabile precisione, le particolarità costituenti nel loro tutt'insieme le tremende peripezie cui dovette soccombere l'infelice infante. Se si accenna alla verità materiale, osserveremo anzitutto che le date furono sconvolte a beneplacito del poeta; l'età di Filippo di gran tratto alterata, poichè nel dramma quel terribile monarca ci è dato come un vecchiardo, mentre all' epoca della morte di don Carlos di poco oltrepassava i trentaquattro anni; il duca d'Alba è fatto essere a Madrid mentre agitavansi le sorti del reale infante, ed invece è noto che appunto a' que'giorni egli faceva erigere a Brusselles i patiboli di Egmonte e di Horne; poche ore scorrono nel dramma tra l'arresto e la morte di don Carlos, e nella storia passano sei mesi di intervallo; il nonagenario inquisitore, che in Schiller appare quale spettro, che, cieco d'occhi come d'affetto, quasi in forza di misteriosa evocazione, esca dal silenzio di una tomba a segnare del dito la sorte estrema del reale colpevole, nella storia è uomo nel vigore dell'età, tutt'altro che straniero alle terrene cure, ma dotto nelle ambagi di corte, presidente operoso al Consiglio di Castiglia e al tribunale che dannò a morte il principe.

E tutte queste violazioni non toccano dal più al meno che la verità materiale dei fatti, e l'ordine e la successione colla quale si consumarono: chè ove si voglia riguardare quell'altra verità, ben più importante, ch'io chiamerei morale, e che serve a determinare l'indole del tempo, il carattere, lo spirito storico, non mi riuscirebbe difficile notare altre non poche alterazioni, e queste principali ed assolute.

Bastino due sole per tutte: il carattere di don Carlos mutato di netto o, per meglio dire, rifatto in modo che alla interpretazione stretta della verità storica venga

a sostituirsi un tal quale idealismo più acconcio alle esigenze della poesia e alla drammatica ragione; il personaggio del Posa creato arbitrariamente per gettare in mezzo alla fredda compostezza e al rigido spirito di servilità, onde atteggiavasi la corte del Tiberio delle Spagne, un luminoso anacronismo, destinato a spandere di simpatica e viva luce le cupe tinte del quadro.

Ma tutte codeste mutazioni, invenzioni od arbitrii che vogliano dirsi, a che cosa altro si vollero far servire dal poeta, se non se a prestare maggiore intensità e vigore all'interesse drammatico, maggiore rapidità e vita al procedere dell'azione, maggior potenza d'effetto ai contrapposti, all'armonia, all'ordine, al beninsieme dell'artistica composizione; a soddisfare in somma al bisogno che ha il poeta di scuotere gli affetti dello spettatore, di tenerne sospesa la curiosità, e di colpirne lo spirito ed il cuore con tutti gli artifizii più acconci a svegliare le simpatie della pietà e gli affanni del terrore?

E tra questi artifizii è da porre appunto l'osservanza, non della stretta verità dei fatti materiali della storia, ma di quell'altra verità ben più importante che risulta dalla fina interpretazione di tutti i dati pei quali il carattere del tempo viene ritraendosi sia ne' costumi, sia nel sentimento artistico, e in tutto quel complesso in somma di morali elementi pei quali un'epoca si impronta di una fisonomia tutta propria. E fu appunto per poter debitamente servire a questa verità morale (la quale fa pur luogo ai liberi giuochi dell'invenzione, purchè questa rispetti la *probabilità*) che i poeti drammatici della scuola cui Schiller prestò lo splendore del proprio nome, dovettero al tutto abbandonare la vecchia troppo rigida e gretta forma tragica, per appigliarsi alla nuova molto più ricca di risorse e adatta ai migliori sviluppi, e che già poteva offrire sì luminosi modelli nelle immortali opere di Shakespeare.

Ed eccomi ora guidato a dimostrare quale a mio giudizio debbe essere la vera forma del dramma storico, acciocchè obbedendo alle rigide, dirò anzi alle tirannicbe leggi della scena, serva effettivamente allo scopo artistico cui vuolsi destinato, quello, cioè, di ritrarre le varie immagini della vita domestica nei diversi e più o meno stretti rapporti di questa coi pubblici avvenimenti e, per natural conseguenza, conservata la pittura dell'indole dei tempi, leggi, costumi, spirito sociale, tendenza politica e religiosa, ecc.

Premetto anzi tutto ch'io, per me, non ho mai saputo vedere quella sì marcata e assoluta differenza che tanti teoristi e critici estetici dei dì nostri si piacquero ravvisare fra la tragedia secondo le leggi dell'antica poetica e il moderno dramma così detto storico. Al contrario credo fermamente, e in questo concorda il mio coll'avviso di un elegante eruditissimo scrittore italiano (*), che sì la tragedia che il dramma, per l'intima loro natura, appartengono ad una medesima specie di artistiche finzioni, e che se v' ha una distinzione da farsi, sta questa al tutto nella forma in cui i diversi soggetti, come l'anima entro il corporeo viluppo, s'annidano. E ciò è tanto palmarmente vero, che chi solo metta un po' di studio a rilevare l'integrale essenza di taluna delle più stimate tragedie antiche o del genere classico e le paragoni a taluni dei più stimati drammi moderni o del genere romantico, troverà di leggeri una grande e palese analogia fra quelle e questi. Si osservino il soggetto dell' *Oreste* in Eschilo e in Alfieri, e quello dell' *Amleto* in Shakespeare; l' *Edipo a Colone* di Sofocle, e il *Re Lear* nel poeta inglese or nominato; la *Merope* del Torelli, del Maffei, del Voltaire e dell'Alfieri, e la *Lucrezia Borgia* di V. Hugo, la *Zaira* di Voltaire e l' *Otello* di Shakespeare; e si vedrà che

(*) Bozzelli, *dell' Imitazione tragica.*

queste diverse composizioni, rappresentanti in sì aperti modi i due opposti generi drammatici, in altro veramente non differiscono se non nel solo inviluppo in cui il soggetto o, dirò più strettamente, l'idea madre è collocata.

Per amore di brevità io non mi farò ora a dimostrare partitamente i molti punti di identità in che que' soggetti e quelle idee madri al tutto tra essi si assomigliano, e mi basterà affermare che le cagioni per cui sotto vari e diversi aspetti si rappresentano e nella tragedia antica e nel dramma alla moderna sono da attribuirsi alla varietà e diversità di forma, la quale non può per sè stessa costituire un' assoluta varietà e diversità di natura, ma appena è a dirsi l'espressione del vario gusto e coltura intellettuale e tendenza dei poeti che in diverse e lontane epoche presero a trattare temi drammatici nell'intima loro essenza non dissimili. Mi è qui necessario svolgere partitamente i punti della mia argomentazione.

Finchè lo studio della storia, e per naturale conseguenza quello della geografia, dei costumi, delle costituzioni, dell'indole morale e civile dei diversi popoli, stette poco men che esclusivo alla classe dei veri e dei sedicenti dotti, il poeta drammatico non osò mai sognare che potesse esservi la necessità di vestire di tale maniera le proprie finzioni che il soggetto o strettamente storico o in vario modo aderente alla storica verità dovesse atteggiarsi con tanta diligenza e archeologico studio, che agevole tornasse allo spettatore il comprendere di primo tratto e la natura dell'epoca cui si riferisce, e i particolari rapporti di tempo, di località, ecc., e tutto ciò insomma che costituisce il così detto colorito. In que'giorni beati per l'arte del drammaturgo bastava che un'idea felice balenasse alla mente di lui perchè, dopo

vestitala di una forma al tutto ideale, si stimasse orgoglioso di averla animata del soffio della drammatica creazione. In que' giorni beati pel drammaturgo, sotto il truce scettro di Melpomene, ei non sospettava punto che in una tragica azione avessero a potersi ammettere altri personaggi che non fossero di altissimo lignaggio; e se talvolta al popolo veniva permesso intrudersi sotto gli atrii marmorei, che per legge dell'arte doveano rimaner immutabili fino al calar della tela, non era già perchè egli avesse parte o tanto o poco importante nel movimento scenico, ma solo per fargli libertà di gettare a quando a quando qualche suo urlo di minaccia o qualche esclamazione di orrore o di sdegno.

Ma i tempi cambiarono. I grandi avvenimenti che al finire del passato e al principiare del presente secolo mutarono, o poco meno, la faccia del mondo, addussero di necessità una quasi totale trasformazione anche nelle arti e nella letteratura. Il principio popolare, fattosi audacemente invasore delle idee sociali, volle insinuarsi con prepotente ascendenza anche nelle letterarie e nelle artistiche. Avvezze le moltitudini a vedere i grandi eroi della spada, i sommi dittatori della legge passeggiare alla libera di mezzo ad esse e scambiare buonamente il saluto della confidenza, la schietta compiacenza della gioja comune nelle comuni allegrezze, e mescolarsi senza fasto col popolo delle piazze; avvezze a mirare persone per lunga pezza vissute poco men che oscure negli infimi ordini della milizia o sui seggi più umili del foro, innalzarsi al dorato sgabello de' principi od anche sotto ai serici fregi del trono, non poterono più appagarsi di un'arte che non sapeva foggiare altrimenti i suoi tipi se non se improntandoli di certe sembianze poco men che eroiche, e contornandole di una specie di aureola quasi sovrumana. E quanto al pubblico de' teatri, poichè più d'una volta aveva vedute le sue platee ingombre da veri re, principi e duchi, non volle

più tollerare che dall' alto del palco scenico i re finti e i finti duchi e principi si atteggiassero con tale un'epica pompa e solenne sussiego da far dubitare se veramente gli uomini posti alla cima della scala sociale sono impastati di un'argilla più eletta che non la turba collocata al fondo. — Esso pertanto volle sbandito dalla forma drammatica l'idealismo tronfio, sbandito il convenzional rigorismo aulico del linguaggio, sbandito il mimico plasticismo delle pose, dei gesti. Non accettò più se non di malavoglia la pittura astratta delle umane passioni nell'estremo parossismo, ma ne volle l'analisi; non gli bastò più lo studio dell'*uomo* ne' suoi tratti più nobili ma troppo generici, ma volle quello degli *uomini* nelle varie modificazioni portate in essi dalle differenze di epoca, di paese, di religione, di leggi, di ordini sociali, ecc. Da quel momento la tragedia colle sue classiche rigidezze, colla sua declamazione in cadenza, colle sue lunghe parlate a perdifiato, col suo tiranno dalla voce reboante, col suo corteo di semimuti confidenti, col suo inevitabile drappello di guardie o littori; insomma la tragedia aristotelica fu da quel momento perduta.

Un'altra non meno rilevante cagione contribuì a far cadere in piena disistima la vecchia e troppo rigida forma tragica presa a prestito dalle antiche letterature e raccomandata per lunga pezza dagli splendidi nomi di Racine e di Corneille in Francia, e nell'Italia nostra dall'Alfieri, dal Monti, dal Foscolo, ecc. L'opinione, a comune giudizio errata, che buona materia ai tragici orditi non potessero essere se non se que' magnanimi e clamorosi atti che rivelano la grandezza dell' anima umana nel suo più luminoso aspetto, mantenne per lungo tratto di tempo l'altra non meno errata opinione che temi di simile prelibata natura fosse vano cercarli altrove che negli annali de' popoli antichi e in ispecie

de'Romani e de'Greci. Il rancido pedantismo delle scuole aveva pur troppo radicata la falsa persuasione, che la vera sublimità de' caratteri storici, la vera grandezza de'fatti o individuali o pubblici non potesse essere se non se in ragione diretta della lontananza o antichità de' tempi, e che quanto più o un carattere o un'azione o un fatto si riferivano a tempi a noi vicini, tanto meno avessero a potersi stimare meritevoli dell' alto omaggio di Melpomene. In forza di questo strano pregiudizio, sotto il cui giogo la letteratura francese e molto più la italiana troppo servilmente piegarono per tanto tempo, veniva ad essere di molto limitato il campo delle istoriche ispirazioni, e un poeta il quale osato avesse attingere, non tanto i suoi argomenti, ma e per fino le sue allusioni, le sue similitudini, le sue iperboli all'infuori de' tempi mitologici o delle epoche eroiche dei Scevola e dei Camilli, degli Annibali e dei Scipioni, o di quella degli Agamennoni e degli Egisti, degli Artasersi e dei Temistocli, avrebbe incorso taccia di strano, di barbaro, di profano concultatore del santo culto delle muse.

Ora, la profonda erudizione necessaria a farsi ragione delle particolari costumanze, ed usi, e peculiari tratti caratteristici dell' intima vita di que' popoli e di que' tempi remoti, come già dissi, fino al principiare del nostro secolo stette troppo circoscritta e quasi serbata a privilegio esclusivo de' pochi dotti solitari ellenisti e latinisti, perchè nè i poeti pensassero mai a pretendere di farla sussidio della loro arte, nè il pubblico concepire potesse neppure per ombra il pensiero di volerla e posseduta e adoperata dal poeta nelle sue quali siensi finzioni. Ed ecco per tanto ne'tragedi l'assoluta necessità di sfuggire nella trattazione de'loro soggetti tutto che potesse rendere necessario in essa l'indicare con vario grado di precisione i lineamenti distintivi della morale o politica o materiale fisionomia

del tempo cui que' soggetti riferiansi; ecco l'assoluta necessità di rinunziare alla compiuta analitica pittura de' caratteri, alla quale opera è indispensabile la stretta e profonda nozione dei diversi rapporti di usi, di costumi, di leggi, che que' caratteri determinano, alterano o modificano, ecc.; per attenersi a quella più astratta delle passioni generali, le quali, per essere la più libera e indipendente manifestazione dell'anima umana, a ben ritrarle è sufficiente una discreta cognizione dell'umana natura ne' suoi più generici caratteri.

O male mi appongo, o da questa cagione più che da altro derivò per un pezzo che la letteratura in genere, e la tragica più peculiarmente, non pensò mai ad abbandonare il campo dell'idealismo astratto, per discendere in quello delle parziali specificazioni; e nella tragedia classica furono vedute per conseguenza limitate ad un piccolo numero di generalità le pitture dei tipi eroici, e questi quasi tradizionalmente trasmessi dall'antichità ai primi poeti che nelle lingue moderne si proposero di brandire il pugnale di Melpomene, e da costoro con quasi religioso rispetto passati in retaggio agli ultimi più felici rappresentanti della loro scuola.

Senonchè a generare a poco a poco l'idea che fonte esclusivo del puro sublime tragico non fossero le sole storie dei tempi romani e greci, ma che temi di tragica grandezza si potessero attingere con larga speranza di effetto anche negli annali de' popoli posteriori all'epoca dell'emancipazione cristiana; a far persuasi i poeti e gli scrittori in genere che il gentilesimo, troppo lontano da noi, non tanto pel profondo intervallo de' secoli, ma e pel mutamento integrale de' costumi, delle credenze e dell'alte sociali e politiche ragioni, doveva ormai essere poco meno che muto alle evocazioni del genio, perchè freddo per noi di religiose e morali simpatie, e quindi vuoto di veri e profondi affetti, contribuì in

gran parte anche l'amore allo studio del medio evo, dal principiare di questo secolo pullulato e a dismisura avvigorito nel petto de' più zelanti cultori della storia, e da questi con possente proselitismo giovato da splendido apparato di opere, di scritti critici e di esempi, trasmesso alle moltitudini bisognose di nuove fonti di emozioni e di nuovo eccitamento alla curiosità (*).

Già all'emancipazione degli spiriti moderni dal falso e posticcio prestigio della grandezza antica avevano efficacemente operato i pochi ma insigni scrittori filosofi che sulle orme del Niebhur, oltre al mirare a ridurre a' giusti suoi limiti l'ammirazione pei clamorosi fasti dell'eroico Lazio e della classica Grecia, s'erano ingegnati di addilare le non poche menzogne onde si infarcivano quelle venerande tradizioni.

Mentre da un lato davasi di tal modo non indifferente crollo al barcollante edifizio della poesia pagana, debolmente puntellato dagli sforzi de' professori di retorica e di mitologia e dagli sereditati eredi dell'Arcadia, dall'altro le grandiose opere dei Sismondi, degli Hallam, dei Barante, dei Thierry, dei Guizot e degli altri valorosi proseliti della nuova scuola storica, rivelavano gli inesausti tesori di poetiche ispirazioni ond'è ricca a dismisura un'epoca per troppo lunga pezza stolidamente riputata tenebrosa, barbara, indegna non che delle predilezioni degli artisti e de'letterati, ma e neppure di quelle dei dotti e degli antiquari.

(*) Fu in forza di questa insigne sazietà dei soggetti antichi che diventò rapidamente popolare nella letteratura il detto di Voltaire:

Qui nous delivrera des Grecs et des Romains?

Ultimamente però vedemmo i Greci e i Romani invadere di nuovo la scena, ma questo fu dovu'o all'abuso della pratica opposta. Pero coll'attuale progresso della critica letteraria e dell'intelligenza pubblica, i temi di storia antica non potranno dominare a lungo nella poesia, e cessata la smania di reagire verranno al tutto abbandonati come antipatici, o per lo meno indifferenti al gusto ed alle idee moderne.

Gettato l'avido sguardo nella grandiosa storia delle repubbliche italiane, cominciarono ad avvisare i nostri poeti che ampio materiale a splendide finzioni ben poteva trovarsi altrove che non nelle pagine di Polibio, di Tito Livio e di Tucidide, e che le torbide ambizioni cittadine ferventi nelle aule de'nostri municipii, gli odii di fazione, le nimistà di famiglia, le truci passioni agitantisi all'ombra de'nostri carrocci e gonfaloni, sulle pubbliche piazze delle nostre guelfe e ghibelline città, tra le fosche pareti de'nostri baronali castelli, potcano dare soggetti ben più palpitanti di tragica vitalità che non le eroiche gesta degli antichi Quiriti e de' Teucri, i fasti sanguinosi degli Atridi, ecc.

Ma la critica storica e l'arguta analisi psicologica, guidate dal lume della moderna filosofia, si erano date la mano a studiare ne' tempi di mezzo le grandi geste politiche, osservando il meccanismo intimo delle società nei menomi loro modi di esistere, anotomizzandole in tutti i loro strati, a cominciare dal povero popolo che vive appiattato nel fondo delle officine, tra le squallide pareti de' villerecci e cittadineschi tuguri, e salendo fino a'gradini del trono. Quest'alta e luminosa tendenza della storia a tutta abbracciare ne'suoi varii punti di vista la multiforme sembianza delle nazioni, in breve tratto di tempo arricchì a' più doppii il patrimonio delle scienze dedicate allo studio de'costumi intimi de'popoli, delle speciali loro istituzioni sia politiche, sia religiose, sia civili, delle domestiche loro consuetudini e usi, e caratteristiche distinzioni di ceti, di ordini, di professioni, ecc. I diligenti e arguti lettori della storia dettata con queste nuove discipline, mercè la moltiplicazione infinita de' mezzi di istruzione, aumentarono in tal dato, che la poesia e le arti non poterono più servirsi di quella grande maestra di sapienza e civiltà al modo stesso col quale se ne erano serviti i buoni poeti e i

buoni artisti del vecchio tempo classico. Per soddisfare alle sottili esigenze del pubblico cui voleansi dedicati i prodotti delle loro fantasie, non poteva più bastare ad essi il prendere dalla storia i temi in genere, ed isolatili dalle mille circostanze di tempo e di luogo, di usi e di costumi, ecc., offrirli, a mo' di gruppo scultorico, sotto generiche sembianze, e contornati dell'incerta e vaga luce di un comodo idealismo. Anche i poeti e gli artisti dovettero per necessità porsi a livello del grado corrente di storica ed archeologica erudizione, e l'obbligo severo di rispettare un tal quale cronologismo di forma e di idee, si volle ingiunto da quel momento a chi imprendeva a raffigurare il passato o colla prosa del romanzo, o col verso dell'epopea e della tragedia, o col pennello, per offrirle pascolo alla curiosità e al bisogno di emozione che sempre agita le moltitudini. Ed ecco, a mio giudizio, se non la sola nè la prima, certo una delle principali cause che tanto rapidamente ingenerarono la necessità di un radicale mutamento nelle intime ragioni della letteratura e delle arti, e della poesia tragica in ispecie.

Adunque se nel concetto generatore, la tragedia, come già osservai, rimase la stessa, chè non poteva alterarsi senza deviare dai cardinali e sovrani principii del bello; nelle leggi del suo esterno inviluppo, ossia nella economia della sua costruzione, essa dovette subire un'assoluta e integrale rinnovazione, la quale meglio corrispondesse alle pretese del pubblico di gran lunga cresciute per l'aumentato grado medio di istruzione e cultura, e fosse più prontamente ed effettivamente atta a incarnare ne' convenienti modi i temi attinti al novello campo di ispirazioni dischiuso dai grandi e rapidi progressi degli studii storici, e fatto prezioso dalla sazietà generale pei soggetti d' indole antica e pagana.

Nè qui creda il lettore ch'io entri in contraddizione con me stesso, e che scenda a trovare necessaria, per servizio della forma, quella osservanza scrupolosa della verità storica che più sopra, trattando della scelta de' temi, ebbi a dichiarare tirannica e dannosa al libero volo della fantasia del poeta drammatico e al pieno disfogo del suo sentimento. Al contrario, lo ripeto: io sono fermamente persuaso che il drammaturgo, nella trattazione dei soggetti che piglia più o meno di netto dalla storia, non debbe tanto farsi scrupolo del rigoroso rispetto alla verità dei fatti storici ne' quali si incoglie, quanto della giudiziosa e arguta interpretazione di tutti gli elementi pei quali l'indole morale o il carattere dell'epoca, in cui l'azione si adagia, viene più o meno evidentemente tratteggiata. A questo solo uopo gli aiuti della storica e, sto per dire, dell'archeologica erudizione gli saranno di grande giovamento, in primo luogo, perchè nel determinare con precisione maggiore i dati peculiari e caratteristici del tempo, o quello che con termine dell'arte si dice *colorito storico*, si otterrà più viva, più sicura, più intensa la illusione dello spettatore, lo che vuole essere importantissima mira del poeta, come quella che serve di potente mezzo a svegliare l'interesse e a mantenerlo, a muovere gli affetti e a conservarli in istato di permanente turbazione: in secondo luogo, perchè avendo io già mostrato che migliori temi di tragica o drammatica finzione sono quelli che riguardano più dappresso l'uomo ne' suoi rapporti colla famiglia anzichè collo stato, tanto maggiore riuscirà la evidenza e quindi il prestigio de' suoi quadri, quanto meglio saranno questi trattati colla evidenza e col prestigio delle tante particolarità che determinano e fissano, per così dire, le idee dello spettatore sulla natura e sul carattere dell'epoca cui l'avvenimento privato o aneddoto domestico si riferisce.

Or si conchiuda finalmente. Il dramma, fino a che il vero progresso della civiltà non abbia addotte le masse ad un'altezza di educazione, d'intelligenza e di spirito per ora non ancora raggiunto, non dovrà mai convertirsi ad essere forma artistica che pretenda soddisfare alle severe esigenze della storia, col riprodurne, animati da special soffio di vita, i fatti più grandi e complessi, i più serii rivolgimenti politici; ma dovrà limitarsi ad offerire la pittura delle varie e più o meno strepitose fasi della vita domestica, per addimostrare per quanta e quale catena di recondite cause ed effetti i casi della famiglia si legano ai destini della patria, e come spesso questi dipendano da quelli e ne ricevano impulso, e come più spesso ancora quelli sono inesorabilmente da questi originati e compiti. E in ciò starà davvero il principale insegnamento morale che dal dramma storico dovrà scaturire a piena soddisfazione di coloro i quali amano vedere le arti, non dedicate a frivolo passatempo, ma intese al migliore procedere degli spiriti.

Ed ove il poeta sentasi da tanto di valere a farsi insegnatore di storia, incarnandone i grandi episodii per appresentarli come evocazioni maravigliose del passato, si guardi dal chiudersi entro gli angusti confini segnati dalle quinte di un palco scenico, sdegni il plauso irrompente della moltitudine che ne' teatri non suol cercare che l'emozione, ma pretenda al voto intelligente e pensato del pubblico che legge e medita ne' gabinetti; emuli in somma il genio di Gualtiero Scott, di Manzoni, l'autore de' *Promessi Sposi*, di Guerrazzi, di Azeglio; e rechi a compimento la splendida forma del romanzo storico, la quale, o mi sbaglio, od è, per ora almeno, la sola che meglio vale a prestarsi ai compiuti ed ampii sviluppi drammatici della storia, la sola che col prestigio della descrizione e coi liberi aiuti della narrazione può dar compiute le grandi sintesi storiche.

Ma il poeta che a tanta opera si accinge, si ponga prima la mano sul cuore, e se non sente che gli batte del palpito che agita il seno de' grandi pei quali è immortale la gloria letteraria del tempo nostro; se il sangue che gli scorre nelle vene non è scaldato dall'affetto e dall'entusiasmo del bello, dimetta il pensiero di scrivere nè il romanzo storico, nè il dramma e neppure la palpitante novelluzza per la strenna. Si faccia illustratore di memorie antiche, compilatore di autobiografie, rimestatore di cronache, o tutto quel che vuole, purchè non si ardisca invadere i campi dell'arte. Volere alterare e confondere i confini di questa per erigere teorie nuove che si accomodino ad una laboriosa mediocrità vuota di sentimento, è tentare opera vana, cui alla fine il gusto ed il buon senso appongono il suggello della propria riprovazione.

FINE.

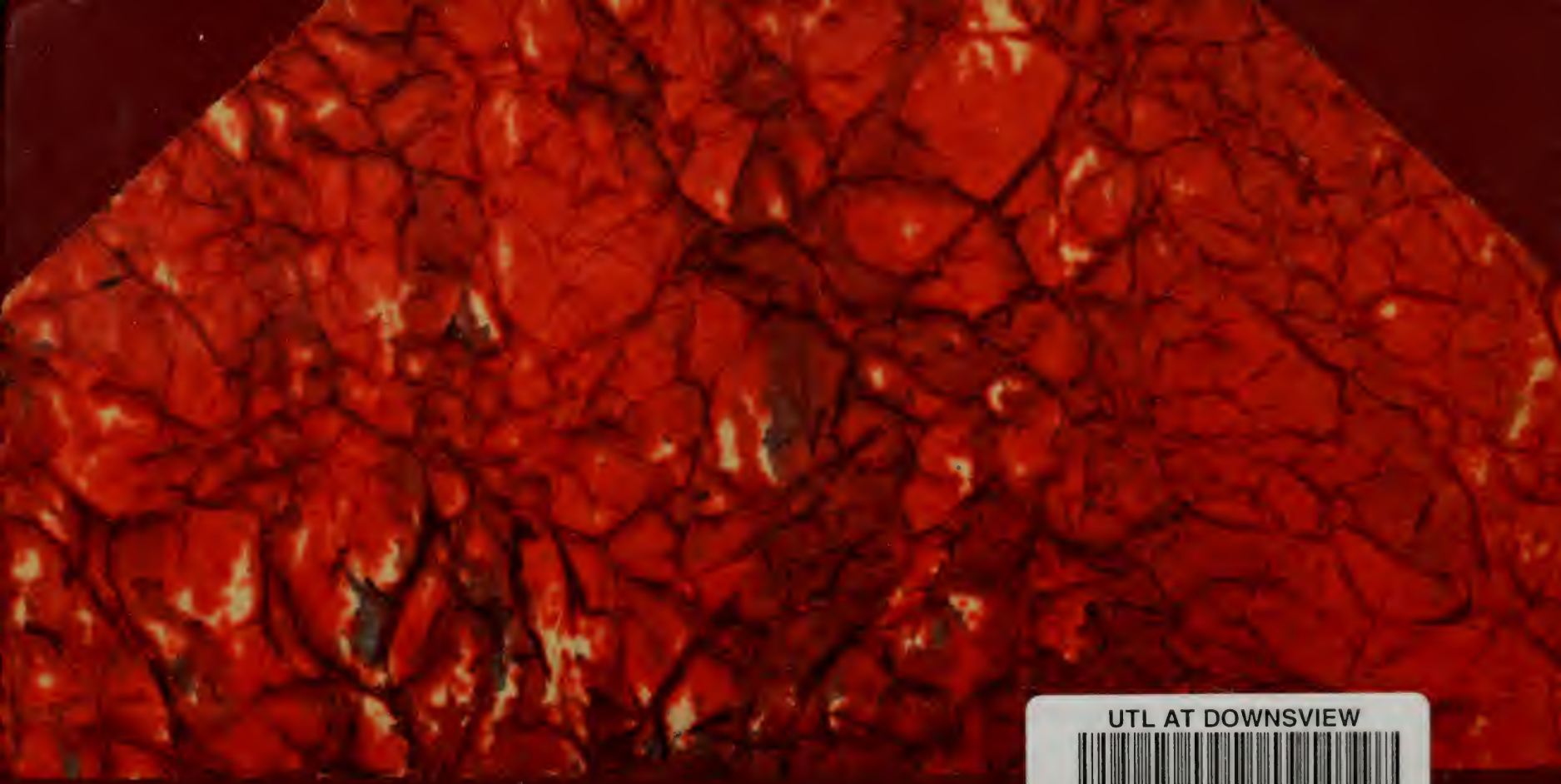
LIBRARY
2
1979

oui
1.50

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

BRIEF
PN
0009919



UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 09 06 05 07 016 4